أساليب البديع في البلاغة العربية

رؤية معاصرة

الدكتور شفيع السيد



مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com
lisanerab.com

أساليب البديع في البلاغة العربية

رؤية معاصرة

الدكتور شفيع السيد
أستاذ ورئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة



بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر اعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية ادارة الشئون الفنية

السيد، شفيع

أساليب البديع فى البلاغة العربية: رؤية معاصرة / شفيع السيد. - ط١ . - القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

١٧٦ص ، ٢٤سم

تدمك: ٤ ٨٨٨ ٢١٥ ٩٧٧

١ - البلاغة العربية

٢ - البلاغة العربية - البديع (أ) العنوان

٤١٤,٥

الكتاب : أساليب البديع فى البلاغة العربية: رؤية معاصرة

المؤلف : د. شفيع السيد

رقم الإيداع : ٥٢٠٢ / ٢٠٠٦

تاريخ النشر : ٢٠٠٦

الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977 - 215 - 888 - 4

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للناشر ولا يسمح بإعادة نشر هذا العمل كاملا أو أى قسم من أقسامه . بأى شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابى من الناشر

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم } ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

علم البديع هو ثالث علوم البلاغة العربية، وفقا للتصنيف التقليدى الذى تبناه علماء البلاغة المتأخرون، وشغل بذلك المرتبة الثالثة بعد علمى المعانى والبيان. وشاع هذا التصنيف واستقر، خلال أجيال متعاقبة من الدارسين. وأهم من ذلك ما وقر بسببه فى أذهان هؤلاء الدارسين وتلاميذهم، عن دور هذا العلم، من أنه لا يعدو أن يكون تحسين الأسلوب وتجميله بعد تمام الدلالة المراد التعبير عنها، تبعا لقواعد التراكيب وخصائصها الدلالية المبينة فى علم المعانى، وبسلوك إحدى طرائق التعبير المنوه عنها فى علم البيان.

والواقع أن نزعة التصنيف المشار إليها قد أساءت إلى الدرس البلاغى إساءة بالغة، وأهم ما تمخض عنها - فيما يتعلق بعلم البديع الذى نحن بصدده - تهميش دوره بعامة فى البنية الدلالية للنص، وترسيخ فكرة الانفصال بين معايير الدرس البلاغى وأدواته الفنية المتنوعة، وكأن كلا منها يعمل فى جزيرة معزولة عن الأخرى. وهذا ما ترفضه النظرة الفاحصة والتأمل الدقيق.

وإذا كان عدد غير قليل مما تحدث عنه البلاغيون من ألوان هذا العلم وظواهره، يمكن بل ينبغى استبعاده، أو اعتباره أثرا متحفيا مرتبطا بالماضى أكثر من ارتباطه بالحاضر، فإن عددا من تلك الظواهر ينبغى أن يعاد النظر فيه، وأن يدرس بمنهج جديد يعين على اكتشاف دوره فى بيان الإعجاز

البلاغي للـقرآن، ذلك الدور الذى يبدو غـائبًا فـيما بين أيـدينا من دراسات بلاغية متخصصة. وبعض آخر يوشك أن يكون نواة لأدوات فنية جديدة شاع استخـدامها فى الشعر وغيـره من أجناس الأدب، بعد ما أصابها جمـيعا من تطور تجلى بشكل واضح منذ منتصف القرن الماضى، ومـازال يواصل مسيرته مع مطالع قرن جديد.

وبوحى من هذين الأمرين جـاءت محاولتى المتـواضعة فى الصفـحات التالية التى أعـدها تجربة أولى لمشروع كتاب، آمل أن يمـتد إلى ألوان أخرى من البديع، لم تسعفنى الظروف لدراستها ومعالجتها.

والله الموفق.

محمد شفيع الدين السيد

٩ من رمضان ١٤٢٣ هـ

الدقى فى:

١٤ من نوفمبر ٢٠٠٢م

المحتويات

الموضوع	الصفحة


مكتبة
لسان العرب
أ. علاء الدين شوقى
رابط بديل
lisanerab.com
www.lisanarb.com

" البديع " فى الدرس البلاغى

نشأة المصطلح

فى تعليق للجاحظ (١٦٣ - ٢٥٥ هـ) على أبيات أوردها فى كتابه «البيان والتبيين» للأشهب بن رُمَيْلة، أحد الشعراء المخضرمين، يقول فيها:

إن الأُلى حانت بفلْج دماؤهم ... همُ القوم كلُّ القوم يا أم خالد

همُ ساعدُ الدهر الذى يُتّقى به ... وما خير كف لا تنوء بساعد

أسودُ شرىً لاقت أسودَ خفيَّة ... تساقوْا على حرْدٍ دماء الأساود[1]

قال الجاحظ «قوله: "همُ ساعدُ الدهر" إنما هو مثل، وهذا الذى تسميه الرواة البديع».. ثم قال «والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان، والراعى كثير البديع فى شعره، وبشار حسن البديع، والعتَّابى يذهب فى شعره مذهب بشار».

هذا النص ربما كان من أقدم النصوص فى التراث العربى، التى وردت فيها كلمة «البديع» وصفاً لصورة من صور التعبير، قال عنها الجاحظ إنها «مثَل»، وهى الكلمة التى كانت تطلق فى أغلب الأحيان، خلال القرنين الثانى والثالث الهجريين، وربما بعد ذلك، على نوع من الاستعارة، تعارف علماء البلاغة المتأخرون على تسميته بالاستعارة المكنية، وهو مصطلح مايزال سائدا ومتداولا حتى اليوم.

---

(١) فلج: طريق تأخذ من طريق البصرة إلى اليمامة. حانت دماؤهم، أى هلكت، والمراد أنه لم يؤخذ لهم بدية ولا قصاص. تنوء به: تنهض مثقلة، شرى: جبل بنجد أو بتهامة مشهور بكثرة السباع، خفية: بفتح الخاء وتشديد الياء: أجمة فى سواد الكوفة، والحرد: الغضب، والأساود: جمع أسود وهو ضرب من الحيات عنيف أسود اللون.

وواضح من النص السابق أن الجاحظ لم يكن هو الذى أطلق هذا الوصف[1] بادئ ذى بدء، وإنما نقله عن رواة الشعر، وأن هؤلاء الرواة قد وصفوا به ما رأوا أنه تعبير طريف جديد من أشعار بعض الشعراء الذين عاشوا فى القرن الثانى الهجرى، وأوائل الثالث. ويبدو أن هذا الوصف قد ذاع بين الناس، وأنه انطوى فى جزء منه على إحساس هؤلاء الشعراء بالتفرد والسبق على أقرانهم من الشعراء، بل على أسلافهم فى العصور السابقة أيضا، ومن ثم انبرى الخليفة الشاعر عبد الله المعتز (ت ٢٩٦هـ) للرد على تلك الدعوى، وبيان أن ما يقال من إبداع أولئك الشعراء لفنون جديدة من التعبير فى أشعارهم لم يُسبقوا إليها، زعم لا سند له، فقد وُجدت تلك الفنون والأساليب فى القرآن الكريم، والحديث النبوى الشريف، وأشعار الجاهليين والإسلاميين، ودلل على ذلك بإيراد كثير من النماذج اقتبسها من كل تلك المصادر.

وقد اعترف ابن المعتز بهذه المهمة التي ندب نفسه لها، حين قال فى مقدمة الكتاب: «قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن، واللغة، وأحاديث رسول الله ﷺ، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون البديع، ليُعلَم أن بشارا، ومسلما، وأبا نواس، ومن تقيَّلهم (أشبههم)، وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر فى أشعارهم، فعُرف فى زمانهم حتي سُمى بهذا الاسم، فأعْرب عنه ودلَّ عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائى (أبوتمام) من بعدهم شُغف به، حتى غَلَب عليه، وتفرع فيه، وأكثر منه، وأحسن فى

(١) كلمة «بديع» على صيغة «فعيل» وهى تصلح لتكون بمعنى اسم الفاعل أى مبدع، ومنه قوله تعالى: ﴿بَدِيعُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ أَنَّى يَكُونُ لَهُ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُن لَّهُ صَاحِبَةٌ﴾ وبمعني اسم المفعول أي المبدَع، بفتح الدال، ومعناه الطريف المبتكر.

بعض ذلك وأساء فى بعض، وتلك عقبى الإفراط، وثمرة الإسراف»[1]، ويصل ابن المعتز أخيرا إلى بيت القصيد إذ يقول: «وإنما غرضنا فى هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع»[2]. وكان هذا الكتاب أول كتاب حمل هذا الاسم فى العربية، وكان تأليفه كما صرح ابن المعتز فى عام أربعة وسبعين ومائتين من الهجرة.

والنقطة المهمة التى نؤكدها أن مراده بالبديع حينذاك هو ما كان يوصف من الأساليب والصور التعبيرية - على أيدى رواة الشعر - بالطرافة والحسن، وليس مختصا بما تم وضعه مؤخرا تحت اسم «علم البديع»، على نحو ما سنبين فيما بعد.

ومما يؤيد ذلك أن «الاستعارة» كانت أول الأساليب التى تناولها فى القسم الأول من الكتاب تحت اسم «البديع»، كما كانت «الكناية» و«حسن التشبيه» من بين أنواع القسم الثاني الذى سماه «محاسن الكلام». وتلك الأساليب الثلاثة قد استقرت دراستها - كما نعرف - منذ القرن السادس الهجرى تقريبا، وحتي الوقت الحاضر، ضمن «علم البيان» بل إنها تكاد تشكل لباب موضوعاته ومباحثه.

ولم يكن تقسيم ابن المعتز كتابه إلى قسمين أولهما «البديع» وفيه خمسة أنواع، هى «الاستعارة»، و«التجنيس»، و«المطابقة»، و«رد أعجاز الكلام على ما تقدمها»، و«المذهب الكلامى»، والثانى «محاسن الكلام» وفيه الكناية كما ذكرنا، ومعها اثنا عشر نوعا لا داعي للإطالة بذكرها - لم يكن هذا التقسيم نابعا من تفرقة فنية بين القسمين فكل ما جاء فيهما من فنون البديع الثمانية

(١) كتاب البديع نشر كراتشكوفسكى ص ١.

(٢) السابق ص ٣.

عشر تعد من وجوه البلاغة ولا فرق بينها، واختلاف التسمية بين القسمين لا يعدو أن يكون اختلافا لفظيا، منشؤه إما نهوض ابن المعتز بعمله على مرحلتين متعاقبتين؛ فى المرحلة الأولى عرض لطائفة من الصور والأساليب، وفى المرحلة الثانية تناول طائفة أخرى، يصدق عليها الوصف بالجدة والطرافة أيضا مثل الطائفة الأولى، وغاية ما هنالك أنه اختار لها اسما آخر، لا يبعد فى دلالته عن الاسم الأول.

وإما لأن المجموعة الأولى التى تتألف من خمس صور كانت هى التى اقترن بها الوصف، بكلمة «البديع» على ألسنة الرواة. فآثر أن يستبقى هذا الوصف نفسه، من أجل تأكيد الغرض الذى يسعي إليه، وهو نفى سبقهم إلى هذا البديع، على حين اختار للمجموعة الثانية التى أضافها اسما مختلفا، وإن كانت دلالتهما متقاربة. وفى كلتا الحالتين استهدف ابن المعتز بذكر أنواع القسم الثانى، إظهار معرفته بوجوه الحسن الأخرى فى الكلام التى قد يسبق إلى الظن جهله بها، وتقديمُ زاد من المعرفة الأدبية للمتأدبين.

وهذان التفسيران اللذان نشير إليهما يحتملهما كلامه فى المقدمة التى قدم بها القسم الثانى، إذ يقول: «ونحن الآن نذكر بعض محاسن الكلام والشعر، ومحاسنهما كثيرة لا ينبغى للعالم أن يدعى الإحاطة بها، حتى يتبرأ من شذوذ بعضها عن علمه وذكره. وأحببنا لذلك أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدبين، ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختيارا، من غير جهل بمحاسن الكلام، ولا ضيق فى المعرفة، فمن أحب أن يقتدى بها، ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئا إلى «البديع» فله اختياره»[1].

---

(١) كتاب البديع ص ٥٨.

وعلى نهج ابن المعتز سار أبو هلال العسكري (ت ٣٩٦ هـ) في استخدام كلمة «البديع» بمعني فنون الحسن والإبداع فى الكلام شعرا ونثرا، وتابعه فى إنكار سبق المحدثين أو المولدين من الشعراء إلى «البديع» بالمعنى الذى بيناه؛ فبعد أن أورد أسماء خمسة وثلاثين نوعا من البديع، على سبيل الإجمال، علق عليها بقوله: «فهذه أنواع البديع التى ادعى من لا رواية له، ولا دراية عنده أن المحدثين ابتكروها، وأن القدماء لم يعرفوها، وذلك لما أراد أن يفخم أمر المحدثين، لأن هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف، وبرئ من العيوب كان فى غاية الحسن ونهاية الجودة»[١].

ومما يؤكد استخدام أبى هلال للبديع، بالمعني العام الذي فهمه ابن المعتز من قبل، اعتباره «الاستعارة» من البديع، بل أول أنواعه كما صنع ابن المعتز، كذلك نظره إلى «الكناية» باعتبارها نوعا من البديع أيضا، وهما من صور علم البيان عند المتأخرين من البلاغيين وإلى وقتنا الحاضر، وعلى خلاف ذلك تناول «السجع والازدواج» خارج دائرة البديع، وهما من فنونه عند المتأخرين.

وقد بلغ عدد أنواع البديع التي أحصاها أبو هلال وتحدث عنها فى كتابه «الصناعتين» خمسة وثلاثين نوعا، لم يدَّع اكتشافه لها جميعا، بل اعترف بأنه أخذ تسعة وعشرين منها عن المتقدمين، وأن ستة منها فقط هى التى أضافها، وتلك هى: التشطير، والمجاورة، والتطريز، والمضاعف، والاستشهاد، والتلطف.

ومن أبرز المصادر التي استقى منها أبو هلال فنون البديع السابقة -

---

(١) كتاب الصناعتين، تحقيق على محمد البجاوى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة الحلبى، ص ٢٧٣.

إضافة إلى ابن المعتز - قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) فى كتابه «نقد الشعر».
إلا أن ما تحدث عند قدامة من هـذه الفنون لم يتناوله تحت اسم البديع، كما فعل ابن المعتـز، وأبو هلال، وإنما جاءت فى سياق نظريته المنهجـية فى «نقد الشعر»، وكـان حديثه عنها جمـيعا فى أثناء حديثه عن الموضـوعات الآتية: «نعوت المعـانى فى الشعر»، «نعت ائتلاف الـلفظ مع المعنى»، «نعت ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت».

وقـد ظل الحديث عن بعض وجـوه البـديع السابقـة يأتى فى سـياقـه المناسب من كلام البلاغـيين والنقاد من أمثال الأمدى، والقـاضى الجرجانى، وابن رشيق، وعـبدالقاهر، فلـما جاء السكاكى ألفـيناه بمنهجه فـى التصنيف والتنظيم، بعد أن أتم حـديثه عن علمى المعانى، والبيـان، يعرض أنواعا من البديع، وصفهـا بأنها «وجوه مخصوصة، كـثيرا ما يصار إليهـا لقصد تحسين الكلام»، وأنه سوف يشـير إلى الأعرف منهـا وهى قسمـان: قسم يرجع إلى المعنى وقـسم يرجع إلى اللفظ[1]. ولا يسمى هذه الأنواع علما، على غـرار تسميته للعلمين السابقين.

ومن صور البـديع المعنوى التى ذكرها: المطابقة، والمقـابلة، والمشاكلة، ومراعاة النظيـر، والمزاوجة، واللف والنشر، والجمع، والتفريق، والتـقسيم، والجمع مع التـفريق، والجمع مع التـقسيم، والجمع مع الـتفريق والتقـسيم، والإيهام، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، والتوجـيه، وسوق المعلوم مساق غيره، والاعتراض، والاستتباع، والالتفات، وتقليل اللفظ ولا تقليله.

أما الـبديع اللفظى فـقد ذكـر من أنواعه: التـجنيس بأشكاله المختلـفة ويلحق به الاشـتـقـاق، ورد العـجُـز إلى الصـدر، والقلب، والإسـجـاع،

---

(١) انظر مفتاح العلوم، تحقيق عبدالحميد هنداوى، ص ٥٣٢.

والترصيع[1]. وجملة الأنواع فى القسمين خمسة وعشرون إذا جعلنا الاشتقاق ضمن التجنيس، فإذا اعتبرناه نوعا برأسه كانت الأنواع ستة وعشرين.

ويتجلى لنا مما سبق أن انسلاخ أنواع البديع عن الظواهر والأساليب البلاغية الأخرى، والنظر إليها باعتبارها وجوه تحسين للكلام فحسب، وبها تبلغ فصاحته شأوها، كان على يد السكاكى، ثم كان التطور الآخر فى تاريخ المصطلح، وهو تجميع تلك الأنواع فى علم مستقل بذاته هو **علم البديع** تاليًا لعلمى المعانى والبيان - كان على يد بعض تلاميذ السكاكى، وخاصة بدر الدين بن مالك المتوفى سنة ٦٨٦ هـ والخطيب القزوينى المتوفى سنة ٧٢٤هـ؛ أما أولهما فقد ألف كتاب «المصباح فى علوم المعانى والبيان والبديع»، لخص فيه القسم الثالث الخاص بالبلاغة من كتاب «مفتاح العلوم» للسكاكى. ومع اعترافه بأن المحسنات البديعية توابع للبلاغة، أو لعلمى المعانى والبيان، فقد جعلها علما مستقلا بنفسه سماه «علم البديع» وبذلك هيأ المجال لأن تصبح البلاغة متضمنة ثلاثة علوم[2]، هذا بالإضافة إلى إكثاره من عدد المحسنات إلى الحد الذى تجاوز ما ذكره منها ضعف ما رأيناه عند السكاكى، إذ ذكر منها أربعة وخمسين لونا.

وأما الخطيب القزويني فقد مضى على درب سلفه، بدر الدين بن مالك، فى إبراز وضع «علم البديع» إلى جانب علمي المعانى والبيان، وعمد مثله إلى اعتبار البلاغة مؤلفة من ثلاثة علوم، لكل منها مباحثه وموضوعاته المستقلة عن مباحث العلمين الآخرين وموضوعاته. ثم مضى خطوة أبعد،

---

(١) انظر مفتاح العلوم ص ٥٣٣ - ٥٤٢.

(٢) انظر الدكتور شوقى ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، الطبعة السابعة ص ٣١٥.

وهى محاولة تأصيل الدور الذى ينهض به كل علم من تلك العلوم الثلاثة. إلا أن الدور الذى أناطه بعلم البديع ظل فى حدود ما رسمه شيخه السكاكى من قبل، وهو تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه لمقتضى الحال، ووضوح الدلالة[1]. ورعاية المطابقة لمقتضى الحال هى - فى رأيه - مهمة علم المعانى، ووضوح الدلالة هى مهمة علم البيان. وقد بلغ عدد المحسنات البديعية التى أوردها قرابة أربعين لونا، معظمها من المحسنات المعنوية وقليل منها من المحسنات اللفظية، ثم أتبع ذلك بالحديث عن السرقات الشعرية وما يتصل بها، والقول فى الابتداء، والتخلص، والانتهاء.

والواقع أن المحسنات البديعية التى أوردها كلا الرجلين - على كثرتها الواضحة وبخاصة عند بدر الدين - لا تمثل كل ما عُرف من فنون البديع آنذاك، فقد كان هناك من الأدباء والمهتمين بالدراسات البلاغية من وقف جهوده على استخراج المزيد من ألوان «البديع»، أو مما يراه «بديعا» فى الشعر والنثر، وبذلك أخذ البديع ينمو ويتزايد فى مؤلفات هؤلاء، وكأنما كانوا يتنافسون فى رصد أكبر عدد من ظواهره، وفي هذا السياق نجد - على سبيل المثال - أسامة بن منقذ الذى عاش فى القرن السادس الهجرى (٤٨٨ - ٥٨٤هـ) يحصى فى كتابه «البديع فى نقد الشعر» خمسة وتسعين لونا، كما نرى ابن أبى الإصبع المصرى (٥٨٥ - ٦٥٤ هـ) يؤلف كتابين هما: " تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن" وأحصى فيه مائة وخمسة وعشرين نوعا، وكتاب " بديع القرآن"، وهو مختصر من سابقه. وتكلم فيه عن مائة نوع وتسعة أنواع[2]. وهو فى كتابه الأول "تحرير التحبير" قد بدأ

---

(١) انظر الإيضاح فى علوم البلاغة ص ١٩٢.

(٢) انظر تحرير التحبير تحقيق الدكتور حنفى شرف، طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، ص ٥٩.

بمحسنات ابن المعتز وقدامة، ثم أضاف إليهما من كتب المصنفين بعدهما، ومما اهتدى إليه بتفكيره الخاص حتى انتهى إلى العدد الذى أشرنا إليه.

وما لبث أن انتقل الاهتمام بالمحسنات البديعية من التأليف فيها نثرا إلى رصدها وإحصائها نظما، فتوالى ظهور عدد من القصائد، سميت «البديعيات، صيغ معظمها على نهج واحد، هو مدح الرسول ﷺ، متخذة من بردة البوصيرى (٨، ٦ - ٦٩٦هـ) التى مطلعها:

أمنْ تذكُّر جيران بذى سَلَمِ   مزجْتَ دمعا جرى من مقلة بدم

نموذجها الأعلى إلا أن البيت الواحد فى كل قصيدة يتضمن محسنا بديعيا، ومن أشهر تلك القصائد البديعية منظومة صفى الدين الحلّى - المتوفى سنة ٧٥٠هـ، وقد جاء مطلعها تقليدا واضحا لمطلع قصيدة البوصيرى السابقة، إذ يقول فيه:

إن جيتَ سَلْعا فسل عن جيرة العلم   واقْر السلام على عُرْب بذى سَلَم[1]

وقد بلغت أبياتها مائة وخمسة وأربعين بيتا، بلغ عدد المحسنات فيها مائة وخمسين نوعا تقريبا، وسماها «الكافية البديعية فى المدائح النبوية»، وألف عليها شرحا سماه «النتائج الإلهية فى شرح الكافية البديعية»[2].

وممن تابعوا صفى الدين الحلى فى بديعيته السابقة عز الدين الموصلى المتوفي سنة ٧٨٩هـ فقد نظم بديعية على غرارها فى مائة وخمسة وأربعين بيتا، افتتحها بقوله:

براعة تستهل الدمع فى العلم   عبارةٌ عن نداء المفرد العلم

---

(١) سلع: جبل فى المدينة، العلم: الجبل، ذو سلم: جبل فى شرق المدينة.

(٢) انظر الدكتور شوقى ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ص ٣٦٠.

وكأنما أراد أن يثبت تفوقه على صفى الدين، إذ عمد إلى تضمين البيت من اللفظ ما يدل على المصطلح البديعى الذى يشير إليه، على نحو ما هو واضح فى البيت السابق، إذ تشير كلمة «براعة تستهل» إلى «براعة الاستهلال». وكان صفى الدين قد اكتفي بذكر المحسن البديعى أمام البيت أو بحذائه، فأدخله عز الدين فى نسيج الأبيات، وبذلك أودعها ثقلا شديدا، على نحو ما نرى فى هذا المطلع»[1].

ولعل من أهم ما ظهر في القرن التاسع الهجرى بديعية ابن حِجة الحموى المتوفى سنة ٨٣٩ هجرية التى ظفرت بكثير من الذيوع والشهرة، على نحو لم تظفر به بديعية أخرى، وجاءت فى مائة واثنين وأربعين بيتا، وتضمن كل بيت منها ما يشير إلى المحسِّن البديعى الذى بناه عليه، وصنَّف عليها شرحا مطولا سماه «خزانة الأدب».

وهناك بديعيات أخرى غير ما سبقت الإشارة إليه من أمثال منظومة السيوطى «نظم البديع فى مدح خير شفيع»، وبديعيتى عبدالغنى النابلسى الصوفى المشهور المتوفى عام ١١٤٣هـ، وكل منهما تشتمل على مائة وخمسة وخمسين محسنا، وغير ذلك من المنظومات التى لا مجال للإطالة بذكرها[2]، وهى جميعاً تؤكد تواصل الاهتمام بألوان البديع ورصدها وإحصائها بلغة منظومة، وهى اللغة التى شاعت طوال العصور المتأخرة، فى تقديم حقائق بعض العلوم والمعارف العربية والدينية.

ومن الحق أن تدهور حركة الإبداع الأدبى شعرا ونثرا، منذ القرن

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ، ص ٣٦٢.

(٢) لمعرفة مزيد من التفصيل عن هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى ما كتبه الدكتور شوقى ضيف فى كتابه «البلاغة تطور وتاريخ» تحت عنوان «البديع والبديعيات»، ص ٣٥٨-٣٦٧.

السادس الهجرى وحتى مشارف القرن العشرين، نتيجة ضعف القرائح ونضوب الملكات، قد أدى إلى انصراف الشعراء والكتاب إلى العناية بالصنعة اللفظية، والتفنن فيها، وزخرفة الأسلوب وتنميقه، سترا لتفاهة المضمون وضحالة الفكر، وخمود جذوة الإبداع الأصيل؛ وفى إنتاج أدبى هذا وسمه وطابعه، وجد المعنيون بالبديع، الباحثون عن مظاهره أرضا خصبة وزادا وفيرا.



المصطلح بين جمود الدلالة وتطور الإبداع

أشرنا من قبل إلى ارتباط كلمة «البديع» فى أول ظهورها عند ابن المعتز، بالظواهر الفنية الجديدة فى الشعر والنثر والقرآن الكريم، والحديث النبوى الشريف، وكلام الفصحاء من الأعراب، دون وضع لتلك الظواهر تحت علم بذاته من علوم البلاغة المعروفة، فلم تكن تلك العلوم قد نشأت بعد، واستمرت الكلمة متداولة بهذا المفهوم بين المشتغلين بالبلاغة والنقد وعلوم الأدب واللغة، حتي رأينا أبا يعقوب السكاكى المتوفى عام ٦٢٦هـ يمنحها قدرا من التخصيص، بإطلاقها على مجموعة من الظواهر البلاغية، يأتى موقعها بعد ظواهر علمى «المعانى» و«البيان». وتابعه فى ذلك بدر الدين بن مالك المتوفى عام ٦٨٦هـ لكنه سمي تلك الظواهر باسم «علم البديع» على نحو ما ينطق بذلك كتابه المشار إليه من قبل.

أما الذى كان له تأثيره الحقيقى فى هذا المجال فهو الخطيب القزوينى الذى حاول أن يؤصل دور علم البديع فى الدرس البلاغى. وإذا كان لم يخرج على ما قاله السكاكى من أنه «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة»، فإن هذا المفهوم هو الذى شاع فى بيئات الدرس البلاغى واستقر فى ربوعها إلى اليوم، لوضوح عبارته، وسلامتها مما يتصف به أسلوب السكاكى، فى كثير من المواضع، من ركاكة وضعف، واستقلال تفكيره وإضافة بعض الآراء البلاغية الأخرى، لهذا ذاعت شهرته، واتسع تأثيره على المشتغلين بالدراسات البلاغية. وخير دليل على ذلك أن ما انتهجه في دراسة «علم البديع»، وعلمى «المعانى» و«البيان» أيضا، مايزال هو النهج الغالب على الدرس البلاغى فى الجامعات والمعاهد العلمية، حتى اللحظة الراهنة.

ومن المسلم به أن نزعة السكاكى إلى تصنيف مسائل البلاغة وتنظيم مباحثها كان لها النصيب الأكبر، فى سلخ الظواهر البديعية عن الكيان العام للوجوه البلاغية، ثم جاء الخطيب، فدعم هذا الانفصال وزاده رسوخا كما قدمنا إلا أن الرغبة فى تتبع ما يعد جديدا (بديعا) فى صنعة الأدب شعراً ونثراً، والمبالغة فى هذا الشأن كان موجودا قبلهما، على نحو ما رأينا فى كتاب «البديع فى نقد الشعر» لأسامة بن منقذ، الذى ولد قبل السكاكى بما يقرب من سبعة عقود من السنين؛ فقد عاش ما بين عامى ٤٨٨ و٥٨٤ للهجرة، فى حين ولد السكاكى فى عام ٥٥٥ للهجرة ومات على الأرجح فى عام ٦٢٦هـ. وكان هبوط مستوى الأدب نفسه، ورسوخه فى أغلال الصنعة عاملا مساعداً - كما قدمنا - على توجه التأليف فى البديع طوال القرون الأخيرة، توجها غايته السعى إلى رصد المزيد من المحسنات، والتوسع فيها والإكثار منها، دون أن ينبعث ذلك عن غاية فنية.

ولا نود أن يقف الأمر عند حد إلقاء تبعة ما عليه الدرس البلاغى الموروث من جمود وعقم، على السكاكى وتلاميذه ممن ترسموا خطاه، وقنعوا بالدوران حوله تلخيصا لكتابه، أو شرحا له، أو تعليقا عليه، ثم يبقى الحال على ما هو عليه، وإنما علينا أن نقوم بدور إيجابى يسهم ولو إلى حد ما فى إنعاش الدرس البلاغى، ودفع حركته، باستئناس المناهج النقدية الحديثة، دون تعسف أو شطط، وعلى أساس استصفاء ما يمكن استصفاؤه منها، وتطويره ليكون أداة فنية يتسنى الاستعانة بها فى تحليل النص الأدبى، والنفاذ إلى معطياته وعناصر بنائه، واطَّراح ما لا جدوى منه، فألوان البديع، فى مجملها، ظواهر تعبيرية ارتبطت بالأدب العربى فى عصوره الماضية، ونبعت من أذواق أبناء العصر، وظروف التطور الحضارى التى عاشوا فيها، والقيم الفنية والمعنوية التى درجوا عليها. وكل ذلك أصابه التغيير بحكم دورة الزمن

وسنة التطور، وكان التغيير الذى شهدته الحياة الفكرية والأدبية خلال القرن الماضى ضخما، فاختلفت طبيعة الإبداع الأدبى عما كانت عليه من قبل اختلافا كبيرا، وبرزت أجناس أدبية جديدة، وتخلقت فى رحم الإبداع الأدبى الجديد ظواهر فنية، لا يسوغ التعامل معها بأدوات البلاغة التراثية بشكلها القديم.

لذلك مست الحاجة إلى إعادة النظر فى ألوان البديع الموروثة، شأنها فى ذلك شأن الصور التى تدرس فى علم البيان، وأبنية التراكيب التى اختصها المتأخرون باسم علم المعانى كما قدمنا، بل إن الحاجة مع ظواهر البديع أشد، لما وقر فى أذهان الدارسين من هوان شأنها، وأنها ليست إلا زخرفة شكلية، وليس لها تأثير يذكر فى بناء الدلالة فى النص الأدبى.

ومما يضاعف من حاجة المحسنات البديعية إلى النظرة المتأملة الفاحصة، تكاثرها مع الزمن حتى بلغت حد الترهل، على نحو ما أشرنا من قبل، فهذا التكاثر فى حقيقته ليس وليد ثراء النصوص الأدبية وخصوبتها، بقدر ما هو علامة على فقرها وهزالها. والتمحيص الدقيق لكل ألوان التحسين البديعى الموروث يسفر عن أن عددا منها تتم دراسته ضمن موضوعات علم البيان أو علم المعانى، وأن عددا آخر تكرر ذكره بأسماء مختلفة تبعا لاختلاف المؤلفين، وأن بعضا ثالثا هو نتاج عملية التفريع والتشقيق للظاهرة الواحدة، التى اعتاد عليها المتأخرون من البلاغيين، وأن طائفة رابعة يغلب عليها التكلف، ولا يكاد يوجد لها من الشواهد إلا النزر اليسير الذي ينبغى ألا يُعتد به.

وأغرب من ذلك كله أن ثمة طائفة من أبواب البديع أوردها أسامة بن منقذ فى كتابه السابق ذكره «البديع فى نقد الشعر» - يعجب الإنسان من وصفها بالبديع أصلا، واحتسابها منه، منها على سبيل المثال: «الغلط»،

«الحشو»، «الفساد»، «التناقض»، «المعاظلة»، «النادر والبارد»، «الجهامة»، «التكلف والتعسف»، «المخالفة»، «التثليم».

فكل تلك الأبواب وغيرها، مما هو على شاكلتها، ولم نذكره ليست من البديع فى شيء، بل إنها نقيض ذلك تنتقص من جمال الأسلوب، وتفسد حسنه ورواءه، كما لاحظ محققا الكتاب، وحاولا تبريره والدفاع عنه[1].

رعاية لكل هذه الاعتبارات سنختار لدراستنا من ألوان البديع ما نراه بمنجاة من تلك الملاحظات، ومايزال له دوره فى بناء النص الأدبى شعرا ونثرا، سواء بصورته التراثية أم بتطويره فى إطار بعض التقنيات الأدبية، أو له خصوصية فى تجليات الإعجاز البلاغى للقرآن الكريم.

---

(١) انظر البديع فى نقد الشعر تحقيق الدكتور أحمد بدوى، وحامد عبدالمجيد، طبعة وزارة الثقافة والارشاد القومى، ص ٦.

المقابلة - التضاد

المقابلة من أبرز ألوان البديع، ومن أوائل ما تم رصده والحديث عنه، وهى فى مفهومها البسيط، الجمع بين معنيين متضادين فى سياق واحد، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى، كما فى قوله تعالى: ﴿ **لِكَيْلا تَأْسَوْا عَلَىٰ مَا فَاتَكُمْ وَلا تَفْرَحُوا بِمَا آتَاكُمْ وَاللَّهُ لا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ** ﴾ (الحديد: ٢٣)، وقوله: ﴿ **فَرِحَ الْمُخَلَّفُونَ بِمَقْعَدِهِمْ خِلافَ رَسُولِ اللَّهِ وَكَرِهُوا أَن يُجَاهِدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَقَالُوا لا تَنفِرُوا فِي الْحَرِّ قُلْ نَارُ جَهَنَّمَ أَشَدُّ حَرًّا لَّوْ كَانُوا يَفْقَهُونَ * فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلاً وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ** ﴾ (التوبة: ٨١-٨٢) والمقابلة إنما هى فى الآية الثانية بين الضحك القليل، والبكاء الكثير، وكما فى قول الرسول ﷺ للأنصار: «**إنكم لتكثرون عند الفزع وتقلون عند الطمع**»، والتضاد هنا - كما لا يخفى - بين فعلى «تكثرون» و«تقلون». بيد أن الوقوف عند تسجيل هذه المقابلة وكفى، كما هو الحال الآن فى دراستها، يجعل منها أداة شكلية لا قيمة لها. وإنما لابد من تجلية دورها فى تمجيد موقف الأنصار، والإشادة بعظمتهم ساعة الخطر والشدة إذ يتسابقون إلى التضحية بأرواحهم ودمائهم فى سبيل العقيدة، فى الوقت الذى ينكصون فيه عن الأموال والمغانم على الرغم من أنها مطمع النفس البشرية ومصدر إغرائها.

وفى قول الله عز وجل: ﴿ **وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَىٰ** ﴾ (سورة النجم: ٤٣) يؤدى أسلوب المقابلة فى الآيتين الكريمتين دورا حيويا فى إفادة الدلالة المطلوبة من حيث إنه يصور القدرة الإلهية المطلقة فى هذه الحياة، فهو مصدر

السعادة والشقاء للبشر، وهو واهب الحياة وسالبها، وليس وراء ذلك شيء آخر من تجليات القدرة الإلهية.

وبهذا الأسلوب نفسه فى تصوير تمام القدرة لله عز وجل يأتى قوله تعالى: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاءُ وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (آل عمران: ٢٦).

ومن نماذج المقابلة المشهورة فى القرآن آيات سورة الليل التى تتعدد فيها المتقابلات فى كلا الجانبين[1]، وذلك قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَاتَّقَىٰ * وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَىٰ * فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَىٰ * وَأَمَّا مَن بَخِلَ وَاسْتَغْنَىٰ * وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَىٰ * فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَىٰ﴾ (الآيات من ٥-١٠)، ومن هذا القبيل قول المتنبى يمدح محمد بن سيار التميمى:

سأطلب حقى بالقنا ومشايخ ... كأنهمُ من طول ما التثموا مُرْدُ
ثقالٍ إذا لاقوا، خفافٍ إذا دُعُوا ... كثيرٍ إذا شدوا، قليلٍ إذا عُدُّوا

فأولئك الرجال الذين حنكتهم الخبرة والتجربة، والذين عدهم المتنبى عدته وسنده، يمدحهم بأوصاف أربعة، بأسلوب المقابلة الذى يزيدها تأكيدا؛ فهم ثقال بمعنى أشداء الوطأة على العدو عند لقائه فى المعركة، خفاف سراع

---

(١) يرى بعض البلاغيين أن ذكر كلمتين متضادتين فى المعنى يسمى «طباقا» أما ما زاد على ذلك بأن كان التضاد بين معنيين وما يقابلهما فتلك هى «المقابلة»، وهى تفرقة لا وجه لها، والمصطلح الأخير هو الأدل على المراد فى كل الأحوال.

إلى نجدة من يستنجد بهم، وهم كثير قليل فى وقت واحد، أى أنهم على قلتهم فى العدد، يقومون بما يقوم به العدد الكبير من الرجال.

ووجه ما فى أسلوب المقابلة من جمال الفن وبلاغة الأداء، أنها تستثير التفكير والإدراك، ومنافذ الإحساس لدى المتلقى؛ فاجتماع الأضداد فى المدركات المادية المحسوسة يخلق هذه الإثارة، وكذلك المدركات المعنوية أيضا، ومن هنا ندرك سر بناء كثير من الأقوال السائرة، والعبارات المأثورة على ذلك الأسلوب، فذلك أدعى إلى قوة تأثيرها، وأعون على الاستيعاب، وسرعة الاستظهار، والاستبقاء فى الذاكرة، والمتأمل - على سبيل المثال - قول رسول الله ﷺ: «**خير المال عين ساهرة لعين نائمة**» يعنى عين الماء ينام صاحبها وهى تسقى أرضه، وقول على رضي الله عنه لما قال الخوارج «لا حُكم إلا لله تعالى»: «هذه كلمة حق أريد بها باطل»، وقول الحسن بن على رضي الله عنه: «إن من خَوَّفك حتى تبلغ الأمن خير ممن يؤمِّنك حتي تلقى الخوف»، وقول أحد العقلاء يوما لابنه: «يا بُنيَّ! إن من الناس ناسا ينقصونك إذا زدتهم، وتهون عليهم إذا أكرمتهم؛ ليس لرضاهم موضع فتقصده، ولا لسخطهم موقع فتحذره، فإذا عرفت أولئك بأعيانهم، فأبد لهم وجه المودة، وامنعهم موضع الخاصة، ليكون ما أبديت لهم من وجه المودة حاجزا دون شرهم، وما منعتهم من موضع الخاصة قاطعا لحرمتهم»، والعبارة على طولها النسبى مبنية فى أكثرها على المقابلة الدالة، والتى يفوت المعنى بدونها.

والمقابلة أداة فنية فاعلة فى إنتاج الدلالة الشعرية على نحو ما ترى فى كثير من النماذج، كما فى بيت امرئ القيس المشهور فى وصف سرعة فرسه:

مِكَرٍّ مِفَرٍ مقبلٍ مُدبر معا ... كجلمود صخر حطه السيل من علِ

فالكر يقابله الفر، والإقبال عكس الإدبار، وبعبارة بالغة الإيجاز جاء

وصف الفرس بهذه الحركات مجتمعة، وليس هناك فى وصفه بالعدو السريع الدال على قوة النشاط والحيوية بعد ذلك، زيادة لمستزيد.

وكما فى قول البحترى يعاتب أبا العباس بن بسطام:

وتوقُّعى منك الإساءة جاهدا والعدل أن أتوقع الإحسانا

وكما يسرك لينُ مسِّيَ راضيا فكذاك فاخشَ خشونتى غضبانا

وقد تكون المقابلة واضحة يدركها المتلقى لأول وهلة، كما فى النماذج التى ذكرناها، وقد يحتاج إدراكها إلى شيء من التأمل، ونرى الأمرين يجتمعان فى قول الحصين بن الحُمام المُرى:

تأخرت أستبقى الحياة فلم أجد لنفسى حياة مثل أن أتقدما

ولسنا على الأعقاب تدمى كلومنا ولكن على أقدامنا تقطر الدّما

فالمقابلة فى البيت الأول بين التأخر بمعنى التراجع والنكوص عن القتال، والتقدم بمعنى الإقدام على دخول المعركة - هذه المقابلة واضحة لا شك فيها - فإذا قرأنا البيت الثاني رأينا تعبيرا كنائيا فى الشطر الأول، وآخر فى الشطر الثانى، ودلالة الأول نفى الجبن والفرار يوم الزحف، لأن الجراح التى تنزف دما على الأعقاب لا تكون إلا حيث يفر المقاتل من المعركة فيتعقبه خَصمه، ويضربه، من الخلف؛ ودلالة التعبير الكنائى الثانى هو رباطة الجأش والثبات فى الميدان ومواجهة العدو وجها لوجه، فإذا أصيب سال الدم على الأقدام من الأمام، والتعبيران يؤكدان فى النهاية معنى واحدا هو الجرأة والإقدام، لكنهما أديا هذا المعنى بأسلوب التضاد والمقابلة كما بينا، ولا تتبين المقابلة إلا بالتأمل وإنعام النظر. ويفتخر البحترى بقومه فيقول:

ذهبت «طَيِّئٌ» بسابقة المجـ ـد على العالمين: بأسا وجودا

معشر أمسكت حلومُهمُ الأرْ ضَ وكادت من عزمهم أن تميدا

إلى أن يقول:

وليوث من «طئ»، وغيوث لهم المجد: طارفا وتليدا

فإذا المحْل جاء، جاءوا سيولا وإذا النقع ثار، ثاروا أسودا

فالمقابلة بين مجد طئ الطارف (المستحدث)، ومجدها التليد (القديم) ظاهرة جلية، لكن هناك مقابلتين أخريين لا تسفران للنظرة الأولى، أولاهما كائنة بين ميدان الأرض واضطرابها لقوة بأس القبيلة وعزمها الشديد؛ والأخرى تماسك الأرض وثباتها لحكمة القبيلة وسداد رأيها. والمقابلة الثانية إنما هى فى البيت الأخير، وهى مقابلة مركبة إن صح التعبير، فحلول الجدب والجفاف لانقطاع المطر يقابله تدفق الخير من رجالها، فإذا دارت رحى القتال واشتعلت المعركة كان رجالها أسودا يخوضون غمارها. والمقابلة هنا تئول، فى التحليل الأخير، إلى مقابلة بين ما تكون عليه القبيلة فى حالتى السلم والحرب، لكنها مقابلة لا تظهر على السطح، بل تكمن فى مستوى أعمق لا يتجلى إلا للنظرة المتأنية.

وقد برع المتنبى فى استخدام هذه الأداة الفنية، بمختلف مستوياتها ظهورا وخفاء فى شعره، حتى يمكن القول بأنها تمثل أداة أساسية عنده، ولا تكاد قصيدة من قصائده تخلو منها، ولو عدنا إلى البيتين اللذين اقتبسناهما منه سابقا فى مدح محمد بن سيار التميمى - على سبيل المثال - لألفينا بعدهما قوله:

وطعن كـأن الطعن لا طعن عنده　　　وضـرب كـأن النار من حـره برد

إذا شئتُ حَفَّت بى على كل سابح　　　رجالٌ كأن الموت فى فمها شهد

أذم إلى هذا الزمـان أهيله　　　فأعلمهم فَدْم وأحزمهم وغد

وأكـرمهم كـلب وأبصـرهم عم　　　وأسهدهم فهد وأشجعهم قرد

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى　　　عدوا له ما من صداقته بد[1]

وبغض النظر عن قسوة الحكم الذى أصدره المتنبى على بنى الإنسان فإن الأبيات الخمسة جميعاً لا يخلو واحد منها من المقابلة الظاهرة، أو بضرب من تأويل الدلالة والتعمق فيها. بل إن البيت الرابع قد بنى فى كلا مصرعيه على ذلك الأسلوب ففيه أربع مقابلات.

وفى قصيدة أخرى يمدح فيها الحسين بن على الهمذانى، نقتبس منها الأبيات الخمسة التالية لنرى المقابلة عماد الدلالة فيها جميعا، باستثناء البيت الأخير:

إذا غدرت حسناءُ وفَّت بعهدها　　　فمن عهدها ألا يدوم لها عهد

وإن عشقت كانت أشد صبابة　　　وإن فَرِكَتْ فاذهب فما فِرْكُها قصد

وإن حقدت لم يبق فى قلبها رضىً　　　وإن رضيت لم يبق فى قلبها حقد

---

(١) طعن فى البيت الأول معطوف على القنا المذكور سابقا، فهو يقول: وأطلب حقى بطعن شديد لا يقاس إليه طعن آخر، السابح: الفرس السريع الجرى، يقول إنه مطاع فى قومه، فمتى شاء أحاط به رجال يستعذبون طعم الموت كما يستعذب العسل، الفدم: العيى فى ثقل وقلة فهم. الوغد: الأحمق الخسيس، عم: أعمى أى أبصرهم بالأمور - من البصيرة - أعمى القلب، وأكرمهم كلب: أى فيه خسة الكلب، وأسهدهم فهد: أى أسهرهم وأيقظهم ينام نوم الفهد، وبه يضرب المثل فى كثرة النوم، كما أن القرد يضرب به المثل فى الجبن والحذر.

كــذلك أخـــلاق النســـاء وربما — يضل بها الهادى ويخفى بها الرشد
ولكن حـبا خامـر القلب فى الصبا — يزيد علـى مـر الزمـان ويشـتـدُّ[1]

فالأبيـات الثلاثة الأولى بنيت بجلاء بأسلوب المقـابلة بين حالتين، كل منهما تضاد الأخرى، وكلتاهما معـا جزء من طبيعة المرأة، كما يرى المتنبى، فثمة الغدر والـوفاء بالعهـد، والحب والبغض، والحقـد والرضى، وكل من الحالتين المتخـالفتين تبلغ فيها المرأة أقصى درجـاتها، على أن البيت الرابع لم يخل من المقابلة أيضًا، وهى مـقابلة تتمثل فى خفـاء أخلاق النساء على من يرشدون غيرهم، ويهدونهم إلى الصواب.

ولا تفوتنا الإشـارة إلى ما فى البـيت الأول من مقابلة ظاهـرية يتجلى فيها اقتدار المتنبى وسيطرته على أدوات فنه، فقد جعل من عهد المرأة الذى لا تخلفه - نقضها العهد دائما وعدم الوفاء به.

وقد تقتصر المقابلة فى الظاهر علـى كلمتين متضادتين فى المعنى فقط، لكنهما تلخصان فى الواقع وضعا متكامـلا، كما فى قول شوقى من قصيدته «الرحلة إلى الأندلس»:

يا ابـنة الـيم مـــا أبوك بـخـــيل — مـــاله مـــولعـــا بمنعٍ وحـــبس
أحـــــرام علـى بـلابلـه الـدوْ — ح حـــلال للطيـــر من كل جنس
كـــل دار أحـــق بـــالأهـــل إلا — فى خـبـيث من الـشـرائع رجس

---

(1) فَرِك بكسر الراء: يفـرَك فركًا: كره وأبغض، وأكثر مـا يستعمل فى بغضـة الزوجين، فهو وهى فارك، والفِرك بكسر الفاء: البغض، وقـوله: وإن فرِكت فاذهب يعنى إذا أبغضت فلا تطمع فى تلافى بغضها، واذهب وشـأنك، لأن بغضها ليس عن قصد منهـا، وإنما هى مغلوبة على أمرها لأنه جزء من طبيعتها.

والمقابلة فى البيت الثانى بين «حرام» و«حلال» لكن شوقى يستنكر بهما ما حدث له من نفيه خارج البلاد، وحرمانه من البقاء فى وطنه، فى الوقت الذى أبيح فيه لغيره من الأجانب الإقامة فى ذلك الوطن، والانطلاق فى ربوعه. وتكاد هذه المقابلة عند شوقى تبلغ مستوى المفارقة التصويرية التى سوف نتحدث عنها فيما بعد.

بل قد تتحقق المقابلة دون اعتماد على أى ألفاظ متضادة فى المعنى، إلا أنها تستثير المشاعر بدرجة ملحوظة، وهذا ما نراه فى الأبيات التالية من قصيدة هاشم الرفاعى «رسالة فى ليلة التنفيذ»:

أبتاه إن طلع الصباح على الدُّنى ... وأضاء نور الشمس كل مكان

واستقبل العصفور بين غصونه ... يوما جديدا مشرق الألوان

وسمعتَ أنغام التفاؤل ثرَّة ... تجرى على فم بائع الألبان

وأتى يدق - كما تعود - بابنا ... سيدق باب السجن جلادان

وأكون بعد هنيهة متأرجحا ... فى الحبل مشدودا إلى العيدان

وفى مقطوعة شعرية قصيرة وظف العقاد أسلوب «المقابلة» فى تقديم رؤية عميقة للواقع الإنسانى، فالإنسان فى هذه الحياة ضَجِرٌ بواقعه رافض له، ولو كان طبيعياً وملائماً، فهو دائما يشكو ويتذمر من هذا الواقع، ويتطلع إلى تغييره، وهكذا تظل القضية، بدون حل أبدا! يقول العقاد:

صغير يطلب الكبرا ... وشيخ ود لو صغُرا

وخالٍ يشتهى عملا ... وذو عمل به ضجرا

ورب المال فى تعب ... وفى تعب من افتقرا

فهل حاروا على الأقدا ... ر أم هم حيَّروا القدرا

شكاة ما لها حكم ... سوى الخصمين إن حضرا

إلا أن المقابلة لا تجود فنيا حتى تقع موقعها، وتكون طبيعية غير متكلفة، فإذا تعمد الشاعر واستخدامها بدت سمجة غير مقبولة، ونحسب من ذلك بيتاً ذائع الاستشهاد به فى هذا المقام، ينسب لدعبل الخزاعى، أو مسلم بن الوليد يقول:

لا تعجبى يا سَلْم من رجل . ... ضحك المشيب برأسه فبكى

والمقابلة المعنية بالطبع بين الضحك والبكاء، لكنها مقابلة ممسوخة، فالضحك هنا مستعار للبياض الذي يجلل شعر الأشيب، ولا وجه للجمع بين المعنيين إلا فى أن الضحك يسفر عن ظهور بياض الأسنان، من أجل ذلك استعير الضحك للمشيب؛ بناء على هذه المشابهة السطحية، ولكى تتم المقابلة جاء التعبير بالبكاء فى قافية البيت، والمعنى الظاهر ليس مقصودا وإنما هو كناية عن البكاء.

ومن المقابلات التى تتضح بالتكلف بيت يستشهد به البلاغيون أيضًا فى هذا السياق وفى الاستعارة أيضا، وذلك قول المتنبي فى مدح سيف الدولة:

وتحيى له المال الصوارمُ والقنا ... ويقتل ما يُحيى التبسمُ والجدا

فحرص المتنبى على المقابلة بين الحياة والموت أدي به إلى تقديم معنى بسيط فى حقيقته، فحواه أن سيف الدولة يأخذ بشجاعته وإقدامه وطعنه وضربه مال الأعداء، وأنه ينفقه فى حال سروره ونشاطه على العفاة وطلاب العطاء - هذا المعنى البسيط قدمه المتنبى تقديما ظاهر التكلف، إذ جعل حصول سيف الدولة على المال إحياء لهذا المال، وفى المقابل جعل إنفاقه على

العفاة وطلاب العطاء قتلا له وإزهاقا لروحه، وما كان أغناه عن هذه المقابلة التى جعلت استلاب المال من الأعداء الذين يحاربهم أيا كانت الحرب مشروعة أم غير مشروعة، إحياء له. لا ندرى كيف؟! واستدعى التعبير بالإحياء التعبير بالقتل عن معنى كلهُ خير وعطاء ومودة.

ويبدو أن المقابلة الظاهرة بين «الضحك» و«البكاء» أغرت الشعراء قديماً وحديثًا باستخدامها، فجاء كثير منها طبيعيا مستساغا، فى حين جاءت بعض النماذج بادية التكلف، على نحو ما رأينا فى نموذج سابق، وعلى شاكلته نموذج آخر من شعرنا الحديث، نطالعه فى قصيدة شوقى «الربيع ووادى النيل» حيث يصف مناظر الطبيعة المصرية فى الريف، إبان حلول فصل الربيع، ولا يتبين النموذج إلا بذكر السياق الشعرى كله الذى انتظم فيه، وذلك قوله:

وجرت سواق كالنوادب بالقرى ... رُعن الشجىَّ بأنة ونُواح

الشاكياتُ وما عرفن صبابة ... الباكيات بمدمع سحاح

من كل بادية الضلوع غليلةٍ ... والماء فى أحشائها، مِلْواح

تبكى إذا رتبت، وتضحك إن هفت ... كالعيس بين تنشط ورزاح[1]

والمقابلة المقصودة هى بين «تبكى»، و«تضحك» فى البيت الأخير، وهى مقابلة. فجة مفروضة فرضا، فالتصوير الشعرى فى الأبيات جميعها للسواقى فى فصل الربيع، حيث يدب النشاط والحركة فى كل شىء، فتلك السواقى ما تفتأ تدور وتعمل لإمداد النبات بالماء، وقد جعل شوقى ثباتها

---

(١) الملواح: السريع العطش، رتبت: ثبتت واستقرت، هفت: نشطت وأسرعت، ورزحت الناقة رُزوحا ورزَاحا: ألقت نفسها إعياء وهزالا.

وتوقفها عن العمل بكاء لسبب غير واضح، بل إنه بذلك ناقض نفسه، فيما صورها به فى البيت الثاني، حين جعل دورانها وتدفقها بالماء بكاء بالدمع الغزير. إلا أنه غفل عن ذلك أو أغفله، وأغراه التصوير بالبكاء فى صدر البيت الأخير بإتمام المقابلة، فعبر بالضحك عن الحالة المضادة، وهى تحرك السواقى ودفعها للماء.

تقنية «المقابلة» والأجناس الأدبية الحديثة:

برزت المقابلة - كما رأينا - أداة فنية فى فن القول شعرا ونثرا عند العرب القدماء منذ العصر الجاهلي، وكانت من أدوات الأسلوب القرآنى فى آيات متعددة، اقتبسنا بعضها من قبل؛ كذلك الحديث النبوى الشريف، وغلبت تلك الأداة فى التضاد بين مفردين،وحين تجاوزت ذلك كان أقصى ما وصلت إليه وقوعها بين أربعة وأربعة، وفى كل الحالات ظلت أداة جزئية بسيطة، تتجانس مع خاصية أساسية لفن القول فى العربية، وهى اعتبار البيت الواحد من الشعر أو الفقرة من النثر وحدة مستقلة، ولا يزيد الأمر فى بعض الأحيان عن بيتين أو أكثر قليلاً.

ومع ظهور أجناس أدبية جديدة منذ مطالع القرن الماضي، كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية، تغيرت طبيعة الإبداع، وبدا النص الأدبى أكثر تماسكا فى عناصر بنائه، ولم يختف تكنيك المقابلة، بحكم ارتباطه بفن القول فى صورته التراثية، وإنما ظل قائما، وتطورت صورته بما يتلاءم مع البناء الفنى للأجناس الأدبية المستحدثة، فلم يعد تضادا بين دلالتى كلمتين، أو حتي مجموعة كلمات كما كان من قبل، وإنما امتد ليصبح مقابلة بين مواقف متعارضة وشخصيات تتصادم إراداتها وأفعالها، فيحتدم الصراع، ويزداد الحدث الدرامى أو القصصى توترا تتعمق به دلالته، ويعظم تأثيره. ويكاد يكون من الحقائق المتعارف عليها بين النقاد والدارسين أن «المقابلة»، بمفهومها

السابق، أداة فنية أساسية فى بناء الأعمال الدرامية والقصصية، والأمثلة على ذلك كثيرة فى أعمال كتابنا المعاصرين من أمثال نجيب محفوظ ومحمد عبدالحليم عبدالله، ويوسف إدريس، ويوسف الشارونى وغيرهم. والمقابلة فى الأجناس الأدبية الجديدة قد تتمثل فى مواقف جزئية، وقد تمتد لتشمل العمل الأدبى كله. وسأكتفى بتقديم نموذج جزئي من رواية «شمس الخريف» لمحمد عبدالحليم عبدالله.

ففى تلك الرواية نرى بطلها الفتى الناشئ «مختار على» تتوتر علاقته مع أمه بعد رحيل أبيه عن الدنيا، وزواجها من شخص آخر بغيض على نفسه، وتعثره المتكرر فى دراسته، وإحساسه بفقدانه حنان الأمومة، والكاتب يقدم ذلك من خلال السرد المطعم ببعض التقنيات، ومنها المقابلة المتمثلة فى حدث جزئى، يبدو للقارئ حدثا تلقائيا عابراً، لكنه فى إطار الدلالة التى أشرنا إليها يقع على طرف النقيض منها، وبذلك تتشكل المقابلة، وتعمل عملها فى تعميق الإحساس بالانفصام العاطفى بين «مختار على» وأمه. لقد عزم الشاب الذى كان يقيم مع أمه فى الإسكندرية إلى الرحيل عنها إلى القاهرة، بعد أن استشعر الغربة فى الإقامة معها ومع زوجها الجديد الذى احتل فراش أبيه. يقول الكاتب: «وفى أثناء جلوسه فى القطار مر شريط الماضى سريعا فى ذهنه، فدمعت عيناه، وعلى المقعد المواجه له أبصر امرأة تبكى، لكن بكاءها كان من أجل ابنها الرضيع الذى لم تطأ قدماه الأرض فى خطوة واحدة، وكان راقدا فى حجرها، عليه أغطية ثقيلة، ولكنها تحضنه لتهدى إليه من حرارة جسمها ما يدفئ جسمه الناحل، وبجنبها زوجها، وهو فى الثلاثين يرتدى ملابس الشرطة، ويترقرق على وجهه الفقير ماء الشباب المخصب كانا يتبادلان النظر فى يأس وسكون، تتنهد بعده الزوجة، كأنها تقول: لقد عييت بالدعاء. يظهر أنه لا فائدة.

ومرت برهة حسرت بعدها الغطاء عن وجه الوليد فبدا وقد عرقه المرض، وأيقنت حين رأيته أن أضواء الحياة فى سبيلها إلى تجميع آخر خيوطها عن وجهه، لكنها على الرغم من هذا مالت عليه، فقبلته، ومال عليها قرطها الكبير لميلها حتى قبلها فى أسفل عينها، ثم أخرجت من صدرها لابنها رمانة الحب، ونبع الحياة لكل طفل، بعد أن سترته بطرحتها الخفيفة، وألقت به إلى المريض فأعرض عنه، لأنه لم تكن به حاجة إلى الدنيا ولا غذاء الدنيا، فاسترجعته نديَّة العينين، ثم ألقت بالغطاء على وجه الوليد، ثم نظرت إلى زوجها من جديد، فمال هذا عليه يود أن يفديه بأى شيء، بل وبكل شيء، حتى بجاهه الذى تجلت شارته على ذراعيه فى شريطين مكسورين على هيئة رقم سبعة يحتضن كل منهما الآخر، وفهمت بعد ذلك من إشارتهما المرتبكة أنه لم يبق لهما إلا أن يدعوا الله أن تصمد فى طفلهما حشاشة الروح، حتى يصلا به إلى القرية.

كان هذا الحنان - ولو أنه متشح بالسواد - زغرودة ناعمة تحت نافذة حزينة، انتفضت به جراح قلبي، يظاهر بعضها بعضا حتى لم أعد أحتمل»[1].

لا يجدى فى مثل هذه الأعمال الروائية الوقوف أمام بعض الكلمات المتقابلة الدلالة فى سطر أو سطرين؛ فالنص الروائي أرحب أفقا، وأطول مدى من تلك المقابلات الجزئية البسيطة. ومع ذلك فإن الفقرة الأخيرة من الاقتباس السابق تضمنت مقابلة من ذلك النوع بين «زغرودة ناعمة» و«نافذة حزينة»، وألمحت بقوة - على جزئيتها - إلى ضخامة الفارق بين ما حرم منه بطل الرواية «مختار على» من حنان الأم وعطفها، وما ينعم به هذا الطفل الصغير من عاطفة أمه الجياشة، ومشاعرها الرقيقة الحانية.

---

(1) شمس الخريف، مكتبة مصر، ص ١٣٦ - ١٣٧.

المقابلة ... والمفارقة التصويرية:

من جانب آخر حدث تطور مهم في الشعر العربى حوالى منتصف القرن الماضي، وهو تطور صاحب ظهور الحركة الشعرية المعروفة باسم «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة»، كما يؤثر بعض النقاد أن يسميها تلافيا لما ينطوى عليه المصطلح الأول من الخطأ، أو عدم الدقة فى دلالته، ففي هذا الشكل الجديد لحق التغيير المضمون الشعرى كما لحق الشكل، بل إن تغير مضمون التجربة الشعرية بحكم ظروف وعوامل مختلفة، سياسية وثقافية واجتماعية هو الذى أملى على الشاعر ذلك الشكل الفنى الجديد، بكل ما تولد معه من تقنيات سواء أكانت جديدة كل الجدة، أم تطويرا لتقنية موجودة فى الشكل الموروث.

وأزعم فى هذا الصدد أن «المفارقة التصويرية» التى يقوم عليها بناء كثير من القصائد الحديثة تعد فى حقيقتها تطويرا للمقابلة التى تحدثنا عنها، فالمقابلة أداة فنية لاءمت مستوى الإبداع الأدبى القديم، وأدت دورها المنوط بها فى أشكاله التقليدية شعرا ونثرا، أما «المفارقة التصويرية» فهى وليد إبداع أدبى جديد، وقد يختلف التعبير عن موقع الأداة الفنية الجديدة من الأداة التقليدية المشار إليها (المقابلة) ومدى اعتبار الأولى تطويرا للأخيرة، أو أداة مختلفة عنها كل الاختلاف، لكنه اختلاف يمكن أن يئول فى النهاية إلى مجرد خلاف لفظى يمكن تجاوزه والتغاضى عنه.

وقد حظيت المفارقة التصويرية بنصيب موفور من اهتمام الأخ الصديق الدكتور على عشرى زايد، فى كتابه القيم: «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٨، وربما كان من أوائل الكتب التى عالجت هذا الموضوع، وعنه صدر كثير من الدارسين بعد ذلك. والمفارقة

التصويرية تعنى إبراز التناقض بين طرفين، وقد يمتد هذا التناقض ليشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة؛ وأساس التناقض بين طرفى المفارقة استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل[1]؛ فلا يتوقف الأمر إذن عند حد رصد التضاد بين معنيين أو أكثر، كما هو الحال فى المقابلة البلاغية الموروثة، ومن نماذجها الدالة قول بدر شاكر السياب فى قصيدته «أنشودة المطر»:

وينثر الخليج من هباته الكثارْ،

على الرمال، رغوه الأجاجَ والمحار

وما تبقى من عظام بائس غريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

من لجة الخليج والقرار،

وفى العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربُّها الفرات بالندى.

فالنص الشعرى السابق يصور محنة أبناء العراق فى عهد أحد الأنظمة السياسية الحاكمة؛ وتتمثل فى هجرة الكثيرين من أبنائه إلى بعض أقطار الخليج المجاورة، طلبا للقمة العيش، بعد مطاردتهم وتضييق الخناق عليهم، وتكبدوا فى سبيل ذلك العناء والشقاء، ولقى بعضهم حتفه غرقا فى مياه الخليج، هذا فى الوقت الذى ظلت فيه فئة أخرى من أبناء الشعب تتمتع

---

(١) انظر: الدكتور على عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الأولى ١٩٧٨ ص ١٣٧ - ١٣٨.

بأطايب الحياة، وتنال من خيرات الوطن ما تشتهى. ولا يتوقف التباين بين الفريقين عند هذا الحد، وإنما يمضى إلى ما هو أقسى وأشد نكرا، فالذين يتمتعون بخيرات البلاد هم طائفة الخونة والعملاء، والذين عانوا الحرمان، وفروا من البلاد مهاجرين بكل ما تحملوه من عذاب الهجرة وآلام الاغتراب هم الشرفاء الأوفياء الذين يخلصون الولاء والانتماء للوطن. وهذا هو جوهر المفارقة! وأحرى بهذا الوضع أن يتبدل، وينقلب رأسا على عقب!!

وللمفارقة التصويرية أنماط متعددة، يندرج تحت كل منها صور شتى، نهض الدكتور على برصدها فى كتابه سالف الذكر ويمكن الرجوع إليها والإفادة منها[1].

وفى قصيدة «فقرات من كتاب الموتى» لأمل دنقل، يتجلى نموذج آخر؛ فنسيجها الفنى يتألف من لقطات تتوالى وتتقاطع، وتبرز المفارقة التصويرية فيها أداة فنية قوية الدلالة، بالغة القوة، فهى تقدم صورة الواقع لمجتمع متهرئ منحل، مجتمع ما بعد الهزيمة العسكرية فى يونية ٦٧، حيث غدت حياة الشاعر (رمز الإنسان العربى آنذاك) تافهة فارغة، يشغلها الشراب، وممارسة الرذيلة، وسماع البيانات الحماسية الجوفاء التى ما فتئ المذياع يكررها حتى أصابه الصداع منها.

وفى لقطة واحدة نرى صورة الفساد والفجور تسفر عن وجهها القبيح، ومن خلفها وفى صمت، تتراءى رموز الفداء والتضحية والاستشهاد دفاعا عن الحق العربى والكرامة العربية، فثمة شرطى الأمن المرتشى، والبغىُّ الفاجر التى تبحث عن صيد لها فى جوف الليل، والشاعر الذى أسعده أن يكون هو ذلك الصيد، وفى خلفية هذا الإطار ذاته تلوح نقطة ضوء تبدد

---

(١) انظر الكتاب الطبعة السابقة، من ص ١٤٠ إلى ١٦١.

اليأس المرير، وتعيد الأمل الغائب، ماثلة فى ملصقات المقاومة الفلسطينية علي عمود الإضاءة، وصورة شهيد معلقة على الحائط. وهذا هو المقطع الثالث من القصيدة الذى يصور كل ذلك:

أعود مخموراً إلى بيتى..

فى الليل الأخير

يوقفنى الشرطى فى الشارع .. للشُّبْهة

يوقفنى.. برهة!

وبعد أن أرشوهُ .. أواصل المسير!

... ...

توقفنى المرأةُ

فى استنادها المثير

على عمود الضوء:

(كانت ملصقات «الفتح» و«الجبهة»..

تملأ خلف ظهرها العمودا!)

تسألنى لفافةً:

(لم يترك الشرطىْ..

واحدة من تبغها اللَّيلىْ

تسألنى إن كنت أمضى ليلتى.. وحيدا

وعندما أرفع وجهى نحوها..

سعيدا

أبصر خلف ظهرها: شهيدا

معلقا على الحائط، ناصع الجبهة

تغوص عيناه.. كنصلين رصاصيَّينْ

أصرخ من رهافة الحدين

.. أمضى بلا وجهة!!

والمفارقة بين الطرفين حادة صارخة بما لا حاجة معه إلى مزيد بيان [1].

(١) يمكن الرجوع إلى كثير من أنماط المفارقة التصويرية وصورها المتنوعة فى كتاب الدكتور على عشرى سالف الذكر ص ١٤٥ - ١٦١.

الاقتباس والتضمين والتلميح

هذه مصطلحات ثلاثة ترددت في بعض المصادر البلاغية التراثية، وهي تدور حول فكرة واحدة، مؤداها استخدام الشاعر أو الكاتب لما جاء في نصوص شعرية أو نثرية أخرى. وأساس تعدد تلك المصطلحات محاولة التفرقة بين المصادر التي أخذ منها الشاعر أو الكاتب، أو كيفية الأخذ منها؛ فالاقتباس خاص بتضمين الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث، لا على أنه منه، كقول الحريري في إحدى مقاماته: «فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب، حتي أنشد فأغرب»، فهو مأخوذ من قوله تعالى: ﴿ وَلِلَّهِ غَيْبُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا أَمْرُ السَّاعَةِ إِلاَّ كَلَمْحِ الْبَصَرِ أَوْ هُوَ أَقْرَبُ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴾ (النحل : ٧٧) وكقول ابن نباته الخطيب: «فيأيها الغفلة المطرقون أما أنتم بهذا الحديث مصدقون مالكم لا تشفقون فورب السماء والأرض إنه لحق مثل ما أنكم تنطقون» فجملة القسم الأخيرة اقتباس آية كاملة من سورة الذاريات، هي الآية التالية لقوله تعالى: ﴿ وَفِي السَّمَاءِ رِزْقُكُمْ وَمَا تُوعَدُونَ ﴾، وتلك هي قوله عز وجل: ﴿ فَوَرَبِّ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ إِنَّهُ لَحَقٌّ مِّثْلَ مَا أَنَّكُمْ تَنطِقُونَ ﴾ (آية : ٢٣).

ومن أمثلة الاقتباس القرآني في الشعر قول شاعر الحماسة:

إذا رمت عنها سَلْوةً قال شافع ... من الحب ميعاد السلو المقابرُ

ستبقى لها في مضمر القلب والحشا ... سريرة وُدٍّ يوم تُبلى السرائرُ

فقوله: «يوم تبلى السرائر» اقتباس للآية التاسعة من سورة «الطارق» بنص ألفاظها. ومثله قول الآخر:

لا تعاشر معشرا ضلوا الهدى   فسواء أقبلوا أو أدبروا

بدت البغضاء من أفواههم   والذى يخفون منها أكبر

فالشطر الأول من البيت الثانى اقتباس من قوله تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَتَّخِذُوا بِطَانَةً مِّن دُونِكُمْ لا يَأْلُونَكُمْ خَبَالاً وَدُّوا مَا عَنِتُّمْ قَدْ بَدَتِ الْبَغْضَاءُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ وَمَا تُخْفِي صُدُورُهُمْ أَكْبَرُ قَدْ بَيَّنَّا لَكُمُ الآيَاتِ إِن كُنتُمْ تَعْقِلُونَ ﴾ (آل عمران: ١١٨).

وقول الآخر:

إن كنت أزمعت على هجرنا   من غير ما جُرم فصبر جميلْ

وإن تبدلت بنا غيرنا   فحسبنا الله ونعم الوكيلْ

فالمصراع الأخير من البيت الثانى اقتباس من قول الله عز وجل: ﴿ الَّذِينَ قَالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُوا لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزَادَهُمْ إِيمَانًا وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ ﴾ (آل عمران: ١٧٣).

ومن الاقتباس من الحديث الشريف قول الصاحب بن عباد:

قال لى إن رقيبى   سيئُ الخلق فداره

قلت دعنى وجهك الـ   جنة حفت بالمكاره

فالمصراع الأخير من البيت مقتبس من حديث رسول الله ﷺ: «حفت الجنة بالمكاره وحفت النار بالشهوات».

ويرى هؤلاء البلاغيون أن الاقتباس منه ما لا ينقل فيه اللفظ المقتبس

عن معناه الأصلى إلى معنى آخر، كما في الشواهد السابقة، ومنه ما هو بخلاف ذلك كقول ابن الرومى:

لئن أخطأت فى مدحيـ ... ـك ما أخطأت فى منعى

لقد أنزلت حاجاتى ... بواد غير ذى زرع

فالشرط الأخير من البيت الثانى اقتباس من الآية الكريمة ﴿رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ﴾(إبراهيم : ٣٦). بيد أن ابن الرومى استخدم العبارة المقتبسة استخداما مجازيا فى الدلالة على بخل ممدوحه، وإمساك يده عن العطاء، فى حين جاءت فى الآية القرآنية دالة على معنى حقيقى، هو فقر المكان وطبيعته القاحلة التى لا تنبت زرعا.

وإجراء تغيير يسير فى العبارة المقتبسة من أجل الوزن فى الشعر أو لسبب آخر، لا يخرجها عن كونها اقتباسا، ومن نماذج ذلك التغيير قول بعضهم:

سبقت العالمين إلى المعالى ... بصائب فكرة وعلو همه

ولاح بحكمتى نور الهدى ... فى ليال للضلالة مدلهمة

يريد الجاهلون ليطفئوه ... ويأبى الله إلا أن يتمه

والاقتباس إنما هو فى البيت الأخير، وهو من قول الله عز وجل: ﴿يُرِيدُونَ أَن يُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَيَأْبَى اللَّهُ إِلاَّ أَن يُتِمَّ نُورَهُ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ﴾ (التوبة: ٣٢)، وقوله أيضا: ﴿يُرِيدُونَ لِيُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ

بأفواهِهِمْ وَاللَّهُ مُتِمُّ نُورِهِ ولَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ﴾ (الصف: ٨) إلا أن الشاعر أجرى شيئاً يسيراً من التغيير فى العبارة ليستقيم الوزن.

ومنه أيضاً قول الآخر:

فلو كانت الأخلاق تحوى وراثة ... ولو كانت الآراء لا تتشعب

لأصبح كل الناس قد ضمهم هوى ... كما أن كل الناس قد ضمهم أب

ولكنها الأقدار كل ميسر ... لما هو مخلوق له ومقرب

فالبيت الأخير مقتبس من الحديث الشريف: «اعلموا فكل ميسر لما خلق له»، إلا أنه حول الفعل المبنى للمجهول إلى صيغة اسم المفعول، والعلاقة اللغوية بينهما علاقة وثيقة.

والبلاغيون الذى يخصون «الاقتباس» بالأخذ من القرآن والحديث الشريف فقط، وعلى رأسهم الخطيب القزوينى، هم أنفسهم الذين يجعلون «التضمين» مصطلحاً خاصاً بما يؤخذ من الشعر، بمعنى أن يُضَمِّن الشعر شيئاً من شعر شاعر آخر، مع التنبيه عليه، إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء، كقول ابن العميد

وصاحب كنت مغبوطا بصحبته ... دهرا فغادرنى فردا بلا سكن

هبت له ريح إقبال فطار بها ... نحو السرور وألجأنى إلى الحزن

كأنه كان مطويا على إحن ... ولم يكن فى ضروب الشعر أنشدنى

إن الكرام إذا ما أسهلوا ذكروا ... من كان يألفهم فى المنزل الخشن

والبيت الأخير من شعر أبى تمام.

ومنه قول بعض الشعراء المتأخرين:

أقول لمعشر غلطوا وغضوا عن الشيخ الرشيد وأنكروه
هو ابن جلا وطلاع الثنايا متى يضع العمامة تعرفوه

والبيت الثانى مأخوذ من البيت المشهور لتميم بن وثيل الرياحى، ونصه:

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفونى

ومن النماذج التى استجادها ابن رشيق فى التضمين قول كشاجم الكاتب:

يا خاضب الشيب والأيام تظهره هذا شباب لعمر الله مصنوعُ
أذكرتنى قول ذى لُبٍّ وتجربه فى مثله لك تأديب وتقريع
«إن الجديد إذا ما زيد فى خلق تبين الناس أن الثوب مرقوع»

يبد أنه أشار إلى أنه كان يمكن أن يكون أجود من ذلك لو لم يكن بين البيت الأول والآخر واسطة، لكن الشاعر قد دل بذلك على أنه متهم بالسرَق، أو على أن هذا البيت غير مشهور، وليس كذلك، بل هو كالشمس اشتهارا، ولو أسقط البيت الأوسط لكان تضمينا عجيبا، لأن ذكر الثوب قد أخرج الثانى من باب الأول إلا فى المعنى، وهذا عند الحذاق أفضل التضمين، فإنما احتذى كشاجم قول ابن المعتز فى أبيات له:

ولا ذنب لى إن ساء ظنك بعدما وفيت لكم، ربى بذلك عالم
وها أنا ذا مستعيب متنقل كما قال عباس وأنفىَ راغم
«تحمل عظيم الذنب ممن تحبه وإن كنت مظلوما فقل: أنا ظالم»

وأبيات العباس بن الأحنف التى منها البيت المضمن هى قوله:

وصب أصاب الجد سوداء قلبه ... فأنحله والحب داء ملازم

فقلت له إذ مات وجدا بحبه ... مقالة نصح جانبتها المآثم:

تحمل عظيم الذنب ممن تحبه ... وإن كنت مظلوما فقل: أنا ظالم

فإنك إن لم تحمل الذل فى الهوى ... يفارقْك من تهوَى وأنفك راغم[1]

ومن الشعراء من يضمن شطرا من بيت، أو قسيما، على حد تعبير ابن رشيق[2].

خلقت على باب الأمير كأنني ... قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل

إذا جئت أشكو طول ضيق وفاقه ... يقولون: لا تهلك أسى وتحمل

ففاضت دموع العين من سوء ردهم ... على النحر حتى بلَّ دمعىَ مِحملى

لقد طال ترداى وقصدى إليكم ... فهل عند رسم دارس من معول

والشطر الأخير من الأبيات الأربعة هو من معلقة امرئ القيس كما هو معروف، وأولها يمثل الشطر الأول من المطلع، على حين جاءت الأشطار الثلاثة الباقية، فى نفس مواقعها هناك.

يبقى «التلميح» وقد حدده البلاغيون بأن يشار إلى قصة أو شعر من غير ذكر أى منهما كقول ابن المعتز:

أتُرى الجيرة الذين تداعوا ... عند سير الحبيب وقت الزوال

---

(١) انظر ابن رشيق، العمدة، تحقيق النبوى شعلان، مكتبة الخانجى، حـ٢ ص ٧٢٠.

(٢) انظر السابق ص ٧٢٢.

علمـوا أننى مـقـيم وقلبى راحل فـيـهم أمـام الجـمـال
مـثل صـاع العـزيز فى أرحل القـو م ولا يعلمـون مـا فى الرحـال

والإشارة فى الأبيات إلى قصة يوسف عليه السلام مع إخوته، وتواطؤه مع أخيه الشقيق بنيامين على دس المكيال (صواع الملك) الذى كان يكال به لهم، فى رحله لينادى فى الركب باختفاء صواع الملك، وحينئذ قام رجال الملك بتفتيش الرحال، فعثروا على الصواع فى رحل بنيامين. وصدر الحكم من إخوته، عليه باحتجازه رقيقاً عند الملك، وظفر يوسف بما دبره وعمل من أجله، وهو استبقاء أخيه عنده، فإخوته غير الأشقاء هم الذين غدروا به من قبل، وذلك كله ما حكاه القرآن فى سورة يوسف: ﴿ وَلَمَّا دَخَلُوا عَلَىٰ يُوسُفَ آوَىٰ إِلَيْهِ أَخَاهُ قَالَ إِنِّي أَنَا أَخُوكَ فَلا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ * فَلَمَّا جَهَّزَهُمْ بِجَهَازِهِمْ جَعَلَ السِّقَايَةَ[1] فِي رَحْلِ أَخِيهِ ثُمَّ أَذَّنَ مُؤَذِّنٌ أَيَّتُهَا الْعِيرُ إِنَّكُمْ لَسَارِقُونَ * قَالُوا وَأَقْبَلُوا عَلَيْهِم مَّاذَا تَفْقِدُونَ * قَالُوا نَفْقِدُ صُوَاعَ الْمَلِكِ وَلِمَن جَاءَ بِهِ حِمْلُ بَعِيرٍ وَأَنَا بِهِ زَعِيمٌ * قَالُوا تَاللَّهِ لَقَدْ عَلِمْتُم مَّا جِئْنَا لِنُفْسِدَ فِي الأَرْضِ وَمَا كُنَّا سَارِقِينَ * قَالُوا فَمَا جَزَاؤُهُ إِن كُنتُمْ كَاذِبِينَ * قَالُوا جَزَاؤُهُ مَن وُجِدَ فِي رَحْلِهِ فَهُوَ جَزَاؤُهُ كَذَٰلِكَ نَجْزِي الظَّالِمِينَ * فَبَدَأَ بِأَوْعِيَتِهِمْ قَبْلَ وِعَاءِ أَخِيهِ ثُمَّ اسْتَخْرَجَهَا مِن وِعَاءِ أَخِيهِ كَذَٰلِكَ كِدْنَا لِيُوسُفَ مَا كَانَ لِيَأْخُذَ أَخَاهُ فِي دِينِ الْمَلِكِ إِلاَّ أَن يَشَاءَ اللَّهُ نَرْفَعُ دَرَجَاتٍ مَّن نَّشَاءُ وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ ﴾ (يوسف: ٦٩ - ٧٦).

---

(١) السقاية: المراد بها المكيال، أو صاع الملك، أو صواع الملك.

وابن المعتز إنما يتمثل بجزئية واحدة من القصة التى ألمح إليها هى تشبيه قلبه الذى رحل عاطفيا وشعوريا، مع الحبيب الذى فارق المكان، فى الوقت الذى مايزال فيه بشحمه ولحمه مقيمًا مع الجيران - تشبيه ذلك برحيل صواع العزيز فى رحال إخوة يوسف حين أزمعوا الرحيل، دون أن يعلموا بوجود ذلك الصواع معهم. وذلك التشبيه يحمل سمة نزوع ابن المعتز إلى مخالفة النهج المألوف فى التصوير الشعرى. بيد أنه قلما يصيب توفيقا فى هذا الشأن، إذ تأتى تشبيهاته متكلفة، على نحو ما نرى فى هذا التشبيه، لأن كل ما بين طرفى التشبيه من توافق هو مخالسة الآخرين فحسب، أما الجانب الشعورى، وهو الأهم فالاختلاف فيه تام بين الطرفين.

ومن التلميح أيضا قول أبى تمام:

لعمرو مع الرمضاء والنار تلتظى   أرق وأحفى منك فى ساعة الكرب

فقد أشار إلى البيت المشهور:

المستجير بعمرو عند كربته   كالمستجير من الرمضاء بالنار

ولم يعترف ابن أبى الإصبع المصرى (٥٨٥ - ٦٥٤ هـ) بالاقتباس، ولا بالتلميح، وإنما أشار إلي التضمين أو «حسن التضمين» فقط، ووسع مفهومه فقال: «هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت أو من آية، أو معنى مجرداً من كلام، أو مثلا سائراً أو جملة مفيدة أو فقرة من حكمة[1]». ومصداقاً لهذا التوسع فى المفهوم نراه قد عد بيت أبى تمام السابق من لطيف التضمين، وليس من التلميح كما ذهب صاحب «الإيضاح».

إلا أنه مع هذا أبى إلا أن يشقق الظاهرة من زاوية أخرى، فجعل إيراد

---

(١) انظر ابن أبي الإصبع المصرى، تحرير التحبير مصدر سابق ص ١٤٠.

الشاعر أو المتكلم فى شعره نصف بيت لغيره، سواء أكان صدراً أم عَجُزا «إيداعاً»، كما فى قول على ﷺ فى جواب كتابه لمعاوية: «ثم زعمت أنى لكل الخلفاء حسدت، وعلى كلهم بغيت، فإن يكن ذلك كذلك فليست الجناية عليك، فيكون العذر إليك:

وتلك شكاة ظاهرة عنك عارها:

وهذا عجُز بيت تمثل به أيضا عبدالله بن الزبير، حين عيره رجل من أهل الشام بأمه أسماء بنت أبى بكر الصديق ﷺ الملقبة بذات النطاقين، فقال: «وتلك شكاة... إلخ»، أراد أن تعييره إياه بلقب أمه ليس عارا يستحيا منه، وإنما هو من مفاخره، لأنه لقب لقبها به رسول الله ﷺ، وهو فى الغار مع أبى بكر الصديق ﷺ[1]. وصدر البيت قوله:

وعيرها الوشون أنى أحبها وتلك شكاة ظاهر عنك عارها

والبيت لأبى ذؤيب، وقبله قوله:

أبى القلب إلا «أم عمرو» وأصبحت تحرق نارى بالشكاة ونارها[2]

فإذا استعان الشاعر ببيت لغيره فى شعره، بعد أن يوطئ له توطئة لائقة به بحيث لا يبعد ما بينه وبين أبياته، سمى ذلك «استعانة، ومثال قول الحارثى:

وقائلة والدمع سكب مبادر وقد شرقت بالماء منها المحاجر

وقد أبصرت حمان من بعد أنسها بنا وهى منا موحشات دوائر

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا أنيس ولم يسمر بمكة سامر

---

(١) انظر تحرير التحبير ٣٨٠ - ٣٨١ وانظر ديوان الهذليين، طبعة دار الكتب المصرية ط٢ ١٩٩٥ ص ٢١. و«ظاهر عنك» أى لا يعلق بك، أى يظهر عنك وينبو.

(٢) تحرق نارى: يقول شاع خبرى وخبرها وانتشر بالقالة القبيحة.

فقلت له والقلب منى كأنما يقلبه بين الجوانح طائر

بلى نحن كنا أهلها فأبادنا صروف الليالى والجدود العواثر

فاستعان هذا الشاعر ببيتين من شعر حرقة بنت تبع[1].

ونرى أن كل الأنواع السابقة ليست إلا تشقيقا لظاهرة واحدة، أشرنا إلى فحواها فى صدر كلامنا، ولا فرق بين أن يكون الأخذ من القرآن والحديث، والأخذ من غيرهما، حتى يختص الأول باسم «الاقتباس»، ويسمى الثانى باسم «التضمين»، ويمكن استخدام أحد المصطلحين أو كليهما. لذلك فإن تفرقة ابن أبى الإصبع بين أن يكون القدر المأخوذ من شعر شاعر آخر. بيتا أو نصف بيت، أمراً لا معنى له، بل إنه معيار أشد شكلية من سابقه، وقد كان حرياً به أن يكتفى بمصطلح «التضمين» بمفهومه الموسع الذى أوضحناه، ففيه غناء وكفاية.

وإذا كان البلاغيون المتأخرون يتحملون تبعة التوليد والتفريع الشكلى المتكلف للظاهرة البلاغية الواحدة، وصوغ مصطلحات وأسماء للفروع الجديدة حتى أثقلوا الدرس البلاغى بها، فإن الشعر العربى نفسه بما انتهى إليه من ضعف وتخلف طوال عصر المماليك، وحتى مشارف عصر النهضة، كان معوانا لهم على ذلك؛ فالوجوه البلاغية فى عصر من العصور مرآة الإبداع الأدبى فيه، وقد ظل الشعراء فى مجملهم، حتى منتصف القرن الماضى يقتفون أثر من سبقهم فى اقتباس آية، أو بعض آية من القرآن الكريم، أو بيت من الشعر أو جزء منه، أو تلميح إلى قصة أو حدث دينى أو تاريخى، لتقديم نفس الدلالة التى ينطوى عليها النص المقتبس أو المضمن فى الكلام دون بث دلالة جديدة، وذلك ما يوصف بأنه «تعبير عن الموروث»، وليس

---

(١) انظر تحرير التحبير ٣٨٣ - ٣٨٤. المحاجر: العيون، الموحشات: المقفرات، الدوائر: البوالى، صروف الليالى: أحداثها، والجد: الحظ، العاثر: المهلك.

«تعبيرا بالموروث أوتوظيفا له»[1]، وفرق كبير بينهما؛ ففى الحالة الأولى يقتصر عمل الشاعر على نقل النص الموروث، أو الإشارة إلى القصة، أو الحدث بدلالته المعروفة، فى حين يقوم فى الحالة الثانية بتحميله دلالة أخرى أو إسقاط دلالة معاصرة عليه تتفق مع المعطى الدلالى للعمل الشعرى.

ومن قبيل النموذج الأول قول أبى تمام:

لحقنا بأخراهم وقد حوم الهوى ... قلوبا عهدنا طيرها وهى وقع

فردت علينا الشمس والليل راغم ... بشمس لهم من جانب الخدر تطلع

نضا ضوءها صبغ الدُّجُنَّة واندوى ... لبهجتها ثوب السماء المجزع[2]

فوالله ما أدرى أأحلام نائم ... ألمت بنا أم كان فى الركب يوشع

فقد أشار إلى قصة يوشع بن نون فتى موسى عليهما السلام، واستيقافه الشمس، فإنه روى أنه قاتل الجبارين يوم الجمعة، فلما أدبرت الشمس خاف أن تغيب قبل أن يفرغ منهم، ويدخل السبت فلا يحل له قتالهم، فدعا الله، فرد له الشمس حتي فرغ من قتالهم[3].

وألمح ابن مطروح (ت ٦٤٩هـ) إلى القصة نفسها بعد ذلك دون أدنى إضافة، وذلك فى قوله:

وما أنس لا أنس المليحة إذ بدت ... دجى فأضاء الأفق من كل موضع

فحدثت نفسى أنها الشمس أشرقت ... وأنى قد أوتيت أية يوشع

(١) انظر استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، دار الفكر العربى ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧م ص ٤٨-٤٩.

(٢) الدجنة: بضم الجيم وتشديد النون مثل الدجنة بسكون الجيم وفتح النون: الظلمة.

(٣) الإيضاح فى علوم البلاغة ص ٢٤٠.

ولم يتجاوز شوقى هذه الدلالة، على الرغم من حداثته الزمنية وبعد العهد بينه وبين الشاعرين السابقين، فقد سار على دربهما فى استخدام اسم «يوشع»، والربط بينه وبين الشمس على نحو ما جاء فى القصة السابقة، إذ استهل قصيدته «توت عنخ آمون» بقوله:

قفى يا أخت يوشع خبرينا … أحاديث القرون الغابرينا

وقصى من مصارعهم علينا … ومن دولاتهم ما تعلمينا

فمثلك من روى الأخبار طراً … ومن نسب القبائل أجمعينا

ولا يغض من ذلك اتجاه شوقى فى تصويره للشمس، إلى كونها آلة الزمن التى تحصد الأجيال، جيلاً بعد جيل، كلما مرت، وتعاقبت دوراتها، واتجاه الشاعرين الآخرين إلى اتخاذها مصدر جمال وإشراق وبهاء، فلم يسقط شوقى دلالة جديدة على الشمس، وإنما هى دلالتها الموروثة.

ذلك النوع من التضمين نراه لدى الشعراء الذين أتوا بعد شوقى أيضاً، وكانوا من دعائم حركة التجديد فى الشعر العربى فى ثلاثينيات القرن الماضى، وأسهموا إسهاما ملحوظا فى دعم الاتجاه الوجدانى فيه، ومن هؤلاء الشعراء محمود حسن إسماعيل الذى تعامل فى إحدى قصائده، مع قصة ابنى آدم بمثل هذا النهج، فألمح بتصويره الشعرى إلى حادث قتل قابيل لأخيه هابيل، وما قام به الغراب من توجيه القاتل إلى كيفية مواراة جثمان أخيه القتيل. يقول فى قصيدته «راهب النخيل» من ديوان «هكذا أغنى» مخاطباً الغراب:

تعال فطارحنى الأحاديث فى الورى … فمن دهرهم فاضت لديك النوادر

عبرت فضاء الله من عهد «آدم» … ومن قبله ملت خطاك المعابر

وجئت بأمر الله فى الأرض هاديا | تداوى وتأسو ما جناه التناحر
رأيت طريحا فى التراب معفراً | تنوح عليه السافيات الثوائر

إلى أن يقول:

رأيت صريعا ذاق من فيه قطرة | فنام.. ومن بلواه «قابيل» ساهر
ينادى له الدنيا: تعالى وسترى | من الأرض جرحا أثخنته الهواجر
قتيل بكفّى.. رحت ندمان فوقه | وكادت لمرآه تُشق المرائر

وكما نرى لا يوظف محمود حسن إسماعيل ذلك الحدث فى إضفاء دلالة جديدة، بل التزم بكل ما جاء عنه فى القرآن الكريم فى قوله تعالى: ﴿ **وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ ..** ﴾ إلى قوله: ﴿ **فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَىٰ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ** ﴾ (المائدة : ٢٧ - ٣١).

تغير الأمر تغيرا كبيراً مع ظهور حركة الشعر الحر وازدهارها، خلال النصف الثانى من القرن الماضى، وأصبح الاقتباس أو التضمين بمفهومه الواسع الذى يشمل الإشارة إلى نص شعرى أو نثرى شهير، أو نص دينى من الكتب المقدسة، أداة فنية يتكئ عليها الشاعر لإسقاط دلالة معينة، أو تقديم رؤية فكرية أو فلسفية، أو للتندر والسخرية من أوضاع سياسية واجتماعية قائمة، وكان لذلك أثره العظيم على التجربة الشعرية، فأخصبها وزادها ثراء وعمقا، وانتقل بها من مجرد «تقرير معنى أو سرد حدث» لا تهتز له النفس كثيرا ولا يتحرك العقل والشعور لرتابته وإلفه إلى بنية شعرية دافقة بدلالة جديدة. ولا شك أن الاطلاع على الشعر الأوروبى والاتصال

بالثقافة الغربية بعامة، كان له أكبر الأثر فى هذا التحول الهائل فى فنية الشعر العربى، وضخ دم جديد فى شرايينه أعانه على الخروج من الدائرة المغلقة، التى ظل يدور فيها أحقابا طويلة من الزمان.

والنماذج الشعرية التى بنيت على توظيف الاقتباس أو التضمين أو التلميح تفوق الحصر. والمصادر التى استمد منها الشعراء استلهموها تنوعت تنوعًا ملحوظاً، ما بين مصادر دينية كالكتب المقدسة، وأخرى أدبية شعرا ونثرا من الأدب العربى والأجنبى، وثالثة تتمثل فى أحداث تاريخية أو سياسية، بل قد يكون الاقتباس من شعارات وهتافات، ترددت على ألسنة المتظاهرين من أبناء الشعب وأثارتها أحداث سياسية معينة.

والواقع أن الشعراء العرب المعاصرين قد رفعوا عن أنفسهم كثيرا من الحرج إزاء النصوص الدينية، فاقتبسوا بعضا منها، وحاولوا توجيهه بما يتواءم مع التجربة الشعرية التى شغلتهم، واستحوذت على أفكارهم ومشاعرهم؛ ففى قصيدة «الموت بينهما» من ديوان «الإبحار فى الذاكرة» لصلاح عبدالصبور، نرى الشاعر يبنى قصيدته على حوار ثنائي بين صوتين أحدهما دعاه باسم «**صوت عظيم**» والآخر باسم «**صوت واهن**»، وفى المقاطع الثلاثة التى تتألف منها القصيدة يصدر الاقتباس القرآنى فيها جميعا عن الصوت العظيم، صوت الألوهية، صوت صاحب الملك والملكوت. يبدأ فى المقطع الأول بالآيات القرآنية التالية:

والضحى،

والليل إذا سجى،

ما ودعك ربك وما قلى

وللآخرة خير لك من الأولى

ولسوف يعطيك ربك فترضى

ويأتى رد «الصوت الواهن» متسائلا عن هذا العطاء:

أين؟

أين عطائى يا رب الكون؟

هأنذا أتعثر بين البابين

هأنذا أسقط فى المابين

قربت، فأعطيت

حتى بللت الشفتين بماء التسنيم،

وأنبت الريحان على الكتفين

ويمضى رد الصوت الواهن حاملا فى سطوره بعض ملامح من شخصية الرسول محمد ﷺ، وموقفه بعد أن فتر عنه الوحى وانقطع نزوله عليه، حينا من الزمن ساوره فيها القلق، وطفق يسائل ربه عما حدث مستعيداً لحظات الفيض الإلهى فى فترة الاتصال الأولى.

وفى المقطع الثانى يكون الاقتباس القرآنى الصادر عن «الصوت العظيم آيات من سورة البقرة، تبدأ بقوله تعالى: ﴿**وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا**﴾ .. إلى قوله ﴿**قَالَ يَا آدَمُ أَنبِئْهُم بِأَسْمَائِهِمْ**﴾ ويحمل رد «الصوت الواهن» ملامح الإنسان المتمرد الرافض للطاعة، فيكون الاقتباس القرآنى فى المقطع الثالث والأخير: ﴿**فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ**﴾ تتكرر مرتين، وهو نفس الأمر الذى صدر من الله عز وجل بطرد إبليس من الجنة ﴿**قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ**﴾ (الحِجر: ٣٤، وسورة ص: ٧٧).

ويمثل الاقتباس القرآني في قصيدة «لا وقت للبكاء» للشاعر أمل دنقل من ديوانه «تعليق على ما حدث» علامة تحول فاصلة بين حالتين شعوريتين تدفقتا في القصيدة على نحو متتابع، وجاءت أخراهما منبعثة عن الأولى، ورد فعل لها؛ في الحالة الأولى تستثير وفاة الرئيس عبدالناصر، في وجدان الشاعر، هموم مصر وأحزانها الفادحة، التي خلفتها الهزيمة العسكرية في ٦٧، وهي أحزان تبدت في صور متعددة، بيد أنه في غمرة هذا الحزن، وبوحي منه كان رفض الشاعر للبكاء، والدعوة ضمنيا إلى تجاوزه والتغلب عليه، فكم من شهداء أبرار سقطوا في معارك الحق، عبر عصور التاريخ، ثم كان النصر، وقد استدعى الشاعر فيه بأسلوب اللقطات السريعة موقف الخنساء، وأسماء بنت أبي بكر الصديق، وشجرة الدر:

رأيتها: الخنساء

ترثي شبابها المستشهدين في الصحراء

رأيتها: أسماء

تبكي ابنها المقتول في الكعبة

رأيتها: شجرة الدر

ترد خلفها الباب على جثمان (نجم الدين)

تغلق صدرها على الطعنة والسكين

ومع ذلك كله كان الإصرار على الانتقام من العدو والأخذ بالثأر منه، والانتصار عليه:

فالجند في الدلتا

ليس لهم أن ينظروا إلى الوراء

أو يدفنوا الموتى

إلا صبيحة الغد المنتصر الميمون

... ...

وحينئذ يأتى الاقتباس القرآنى: (.. والتين والزيتون

وطور سينين»، وهذا البلد المحزون

لقد رأيت يومها: سفائن الإفرنج

تغوص تحت الموج

وملك الإفرنج

وملك تحت السرج.

ويقتبس الشاعر القسم نفسه فى المقطع الأخير متبوعا بانتصارات التاريخ الماضى:

والتين والزيتون

وطور سينين، وهذا البلدْ المحزون

لقد رأيت ليلة الثامن والعشرين

من سبتمبر الحزين:[1]

رأيت فى هتاف شعبى الجريح

(رأيت خلف الصورة

وجهك .. يا منصورة

---

(١) ٢٨ من سبتمبر ١٩٧٠ هو تاريخ وفاة الرئيس جمال عبدالناصر.

وجه لويس التاسع المأسور فى يدى صبيح،

... ...

رأيت فى صبيحة الأول من تشرين

جندك يا حطين

يبكون،

لا يدرون

أن كل واحد من الماشين

فيه صلاح الدين!

والوصف الذى قام الشاعر بتغييره هو وصف «البلد» بالمحزون، بدلا من «الأمين» التى جاءت فى القرآن الكريم، فى قوله : ﴿ وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ * وَطُورِ سِينِينَ * وَهَذَا الْبَلَدِ الأَمِينِ﴾، كما تغير جواب القسم من قوله تعالى: ﴿ لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾ إلى ما رأيناه يناسب ويلائم الرؤية الشعرية التى صدرت عنها القصيدة.

ويقتبس بدر شاكر السياب فى قصيدته «المخُبر» عبارة من العهد الجديد، جاء على لسان «قابيل»، بعد قتل أخيه هابيل. والقصيدة تصور عمل المخبر فى ظل نظام سياسى قمعى مستبد، إذ يمعن فى مراقبة أبناء الشعب، والدس عليهم لدى السلطة الحاكمة لإنزال أشد العقاب بهم. والقصيدة بلسان المخبر نفسه. وفى مقطعها قبل الأخير يقول:

قوتى وقوت بنى لحم آدمى أو عظام

فليحقدن على كالحمم المستعرة، الأنام

كى لا يكونوا إخوة لى آنذاك، ولا أكون

وريث قابيل اللعين سيسألون

عن القتيل فلا أقول:

«أأنا الموكل، ويلكم بأخى؟» فإن المخبرين

بالآخرين موكلون[1]

وفى الاقتباس من الشعر العربى القديم نرى البياتى يستخدم بيتا شعريا للصمة بن عبدالله القشيرى، يؤكد به حنينه إلى الوطن، وعدم تمكنه من العودة إليه:

قالوا: «تمتع من شميم

عرار نجد» يا رفيق

فبكيت من عارى

«فما بعد العشية من عرار»[2]

وفى تقديم صورة الحجاج بن يوسف الثقفى استعان أدونيس فى قصيدته «مرآة الحجاج» بالبيت المشهور الذى تمثل به الحجاج فى مطلع خطبته

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة بيروت ص ٣٣٨ وانظر س. موريه الشعر العربى الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربى، ترجمة شفيع السيد، وسعد مصلوح - دار الفكر العربى ص ٣٥١.

(٢) انظر الشعر العربى الحديث ص ٣٥٢. والشميم: مصدر كالصهيل، ويقال: تمتعت بكذا، ومن كذا والعرار: بقلة صفراء ناعمة طيبة الريح، والواحدة عرارة، وقيل هو شجر.

بمسجد الكوفة، بعد أن أتاها واليا عليها، لكن أدونيس يوظفه فى تقديم رمز الاستبداد والبطش الذى يعصف بكل قوى معارضة، لينتهى الأمر بدمار البلاد والعباد:

وصعد المنبر ... فى يديه قوسه، وفوق وجهه لثام

وقال بالسهام والقناع، لا بالصوت والكلام:

«أنا ابن جلا وطلاع الثنايا»...

أنا هو السؤال والنبراس

أنا هو الفراس

ويل لمن يكون من فرائسى

وتكون النتيجة أن

... زلزل المكان

واهتزت البلاد مثل شجرة

وسقط المسجد مثل ثمرة

وسقط الزمان[1]

وقد يلتزم الشاعر فى توظيفه للنص المقتبس بنصه الذى ورد عليه عن صاحبه، كما رأينا فى النماذج السابقة، وقد يقوم بتحويره لتتفق دلالته مع تجربته، ففى قصيدة «أضاعونى» للشاعر الفلسطينى محمد عز الدين المناصرة نراه يقول:

---

(١) انظر على عشرى زايد استدعاء الشخصيات التراثية ص ١٢٤-١٢٥.

ولما بدت جولان فى الأفق طفلة نظرت فلم تنظر بعينيك للردى

تقطع أسباب المودة بيننا عشية سلمناك طوعاً إلى العدا

وقد حور فى هذين البيتين بيتين لامرئ القيس عن قصيدته التى قالها، وهو فى طريق رحلته إلى قيصر الروم، وسوغ ذلك أنه استعار فى قصيدته شخصية امرئ القيس، والبيتان هما:

فلما بدت حوران والآل دونها نظرت فلم تنظر بعينيك منظرا

تقطع أسباب اللبانة بيننا عشية جاوزنا حماة وشيزرا

وجاء تحوير المناصرة لهما على هذا النحو ليلائما ما يهدف إلى التعبير عنه من خلالهما، وهو إدانته لهؤلاء الذين تخلوا - طائعين - عن قطعة غالية من الأرض العربية، وحوران مدينة بالشام، كما أن الجولان قطعة من أرض الشام[1].

ويتفاعل الاقتباس المحوَّر مع التلميح فى أداء الدلالة المنشودة، فى قصيدة أمل دنقل «من مذكرات المتنبى فى مصر» التى يتقمص فيها شخصية ذلك الشاعر الكبير، وهو فى بلاط كافور حاكم مصر، عقب قدومه إليها. والقصيدة تفيض بالتهكم والسخرية المريرة من كافور، رمز الحاكم العربى الضعيف العاجز بعد هزيمة يونيه عام ١٩٦٧ . وتنبع السخرية والتهكم من تلك المفارقة المضحكة المبكية فى آن واحد، بين وصفه على لسان شاعره بالشجاعة الزائفة، وما هو واقع بالفعل من هزيمة ومهانة وخزى، ويأتى اقتباس أمل دنقل لبعض أبيات المتنبى، مع تحوير فيها، «ليعبر من خلال ذلك كله عما تفرضه السلطة بالقهر على أصحاب الكلمة من تغن بأمجادها

---

(١) انظر السابق ص ١٩٨ .

الزائفة، وعن إحساس هؤلاء المقهورين بالازدراء لهذه السلطة الساقطة المهزومة، التى تدارى سقوطها وهزيمتها بلون من التنمر على الرعية، وحلم أولئك المقهورين بواقع أكثر نبلا وعدالة وعزة، فأبو الطيب يحلم، فى غفوته، بسيف الدولة الحمدانى، رمز القائد المسلم الشجاع والمنتصر، ورمز الرجولة الباسلة، ولكنه يصحو من غفوته ليصطدم بالواقع الكئيب الذليل، المثير للسخرية الأليمة:

حلمت لحظة بكا

حين غفوت

لكننى حين صحوت

وجدت هذا السيد الرخوا

تصدر البهوا

يقص فى ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه فى غمده يأكله الصدأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفئ

يبتسم الخادم

وكان قد تحدث فى بداية القصيدة عن دوره الذليل، فى بلاط كافور، وكراهيته لهذا الدور وقهره عليه، فهو كشاعر مقهورٌ على التغنى ببطولات كافور الوهمية:

يومئ، يستنشدنى: أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه فى غمده يأكله الصدأ

ويختم الشاعر القصيدة باستعارة بعض أبيات المتنبى فى قصيدته المشهورة: «عيد بأية حال عدت يا عيد»، بعد تحويرها لتلائم الغرض الذى يرمى إليه، حيث يقول:

«عيد بأية حال عدت يا عيد؟ بما مضى؟ أم لأرضى فيك تهويد

نامت نواطير مصر عن عساكرها وحاربت بدلا منها الأناشيد!

والبيتان كما هو واضح تحريف لبيتى المتنبى:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

نامت نواطير مصر عن ثعالبها حتى بشمن، وما تفنى العناقيد»[1]

على أن الاقتباس فى الشعر المعاصر لم يقتصر على الشعر وحده، وإنما امتد ليشمل الشعارات والهتافات أيضا، وبخاصة لدى الشعراء الذين شاركوا فى خوض معارك الحرية والاستقلال فى بلادهم. إلا أن القصائد التى بنيت على اقتباسات من هذا النوع غلبت عليها التقريرية والمباشرة، على نحو ما نرى فى قصيدة «الباب المضاء» للبياتى، وفيها يقول:

والشارع المهجور

والباب المضاء موارب، دام، يواجهه قتيل

كحمامة بيضاء

نائمة يواجهه قتيل

والشارع المهجور تذرعه الكلاب

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية ص ٢٠٠ - ٢٠١.

وفضائل الجند المدجج بالسلاح:

«قف مكانك أيها الوغد الزنيم باسم النظام!»

ويهر آخر: «أيها النذل اللئيم! من أنت؟»

ماذا كنت تهتف؟ أيها النذل اللئيم!»

والجند والخوذ الحديد

والأصدقاء الميتون:

«يا يسقط المستعمرون

ومنظمات دفاعهم، يا يسقطون!»

وتئز طلقات البنادق: «أيها الجندى الحزين

إنا رفاقك فى المصير

فى الفقر، فى المرض اللعين»

«يا ! يسقط الأوغاد أعداء الحياة

السارقون ربيعنا، يا ! يسقطون!

صوب سلاحك نحوهم، نحو اللصوص

إنا رفاقك، أيها الجندى الحزين»[1]

وامتد تكنيك الاقتباس في الشعر العربى المعاصر إلى الشعر الغربى، وكان لبعض أعلامه - وبخاصة شكسبير، وت. س. اليوت - جاذبية خاصة، وحضور قوى لدى شعرائنا العرب المعاصرين.

---

(١) انظر الشعر العربى ص ٣٥٩.

وكما استخدم الشعراء المعاصرون الاقتباس، ووظفوه فنيا بطرائق مختلفة، اكتفوا فى بعض الأحيان بالإشارة إلى بعض النصوص، أو استلهام حدث تاريخى له شأنه وأهميته، وهو ما سماه البلاغيون المتأخرون «التلميح» كما ذكرنا من قبل، وفى هذا الاستلهام يأخذ الحدث مسارا مختلفاً، وفق الرؤية التى يسقطها الشاعر عليه. ففى قصيدة «الخروج» لصلاح عبدالصبور نراه قد استغل حادث الهجرة النبوية الشريفة، وبنى عليه القصيدة، معبرا بها عن تبرمه بما فى الحياة حوله من شرور ومفاسد، تحمله إلى الخروج من مدينته، مجاهدا من أجل بلوغ عالم الطهارة والنقاء:

أخرج من مدينتى، من موطنى القديم

مطرحا أثقال عيشى الأليم

فيها وتحت الثوب قد حملت سرى

دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

ويظل حادث الهجرة النبوية، بما دار فيه، زادا يمتح منه الشاعر طوال القصيدة إلا أنه يسكب فيه تلك الدلالة الجديدة التى ألمحنا إليها، فإذا كان الرسول ﷺ قد اختار معه فى الرحلة صاحبا هو أبو بكر الصديق فإن عبدالصبور قد رفض اصطحاب أحد لاختلاف الهدف:

لم أتخير واحدا من الصحاب

لكى يفدينى بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة

وإذا كان الرسول ﷺ قد خلف وراءه فى الفراش على بن أبى طالب كرم الله وجهه، ليضلل مطارديه وطالبى دمه من قريش، فلا يكتشفوا خروجه من منزله، فإن الشاعر لم يفعل ذلك:

ولم أغادر فى الفراش صاحبى بضلل الطلاب

فليس من يطلبنى سوى «أنا» القديم

وحادث سراقة بن مالك الذى اقتفى بفرسه أثر الرسول ﷺ وصاحبه أبى بكر، وكاد يدركهما لولا أن ساخت قوائم فرسه فى الرمل. هذا الحادث ضمنه الشاعر قصيدته أيضا فى سياق المعطى الدلالى لها، فجاء بشكل مختلف غاية الاختلاف، ففى ظل هذا المعطى الدلالى، والرغبة العارمة عنده فى الهرب من واقعه، بدا هذا الواقع وكأنما يحاول أن يعيده إليه مرة أخرى، وكأنما ينازعه الندم على الهرب من ماضيه، وهو يناشد هذا الندم أن يكف عن ملاحقته، وأن يدعه ماضيا فى رحلته إلى المهجر:

سوخى إذن فى الرمل، سيقان الندم

لا تتبعينى نحو مهجرى، نشدتك الجحيم

«وأخيراً تغدو المدينة المنورة - التى كانت تمثل غاية هجرة الرسول ﷺ معادلا تصويرياً للعالم الجديد، وللذات الجديدة اللذين يهدف الشاعر إليهما برحلته تلك، تلك الغاية التى لن يصل إليها إلا بخلاصه من ذاته القديمة، بقتلها، هذه المدينة تعيش فيها الشمس دائماً فى قمة تألقها، لا يخبو له ضوء:

لومت عشت فى المدينة المنيرة

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة[1]

والواقع أن إطلاق مصطلح «التلميح» على التقنية الفنية التى استخدمها صلاح عبدالصبور فى قصيدته السابقة، فيه كثير من التجاوز، فالتلميح يعنى

---

(١) الدكتور على عشرى زايد، استدعاء الشخصيات التراثية ص ٦٧.

الإشارة العابرة السريعة لشخصية ما أو حدث من الأحداث، كما رأينا من قبل. أما ما نراه فى القصيدة السابقة فهو استلهام لحادث الهجرة وإسقاط رؤية جديدة عليه كما قدمنا، ولم يكن مثل هذا الاستخدام معروفا فى الشعر العربى القديم، ولذا كان مصطلح التلميح أو الإشارة هو المصطلح الملائم آنذاك.

ولسنا نزعم إذن أن ما تبنى عليه قصائد الشعر المعاصر، من توظيف الأحداث والشخصيات التاريخية المهمة إنما هو من قبيل التلميح، الذى أدركه البلاغيون القدماء، وإنما نقول إن هذه التقنية الحديثة هى امتداد معاصر لذلك اللون البديعى القديم، والاختلاف بينهما إنما هو بقدر الاختلاف ما بين الشعر قديماً، فى مفهومه، وبنيته، وغاياته، وتقنياته، والشعر حديثاً، وبالتحديد منذ خمسينيات القرن الماضى كما أشرنا من قبل - ناهيك عن تطورات شعر الحداثة فى العقود التالية - فى تلك الأسس والعناصر نفسها.

وفى ظل هذا التطور غدت الأحداث والشخصيات التراثية مصدرا غنيا أمام الشعراء يستمدون منه ما يتفاعل مع رؤيتهم الإبداعية، ويرون فيه أداة فنية لتقديمها، وهم إذ يصدرون أساسا عن الدلالة الأصلية للشخصية أو الحدث، يؤولونها بعد ذلك، ويفجرون من خلالها دلالات جديدة، على نحو ما رأينا فى النموذج السابق، وكما نرى فى استلهام أمل دنقل لشخصية زرقاء اليمامة التى اشتهرت بحدة إبصارها - كما تروى المصادر التاريخية - وأنها استطاعت بسبب ذلك أن تبصر أعداء قومها من مسيرة ثلاثة أيام، وقد زحفوا للإغارة عليهم وقتلهم، فحذرت قومها من ذلك، فلم يصدقوها فى الوقت الذى قام فيه كل رجل من رجال العدو بقطع شجرة وحملها على كتفه، تمويها وتضليلاً لقوم زرقاء، حتى باغتوهم فى ديارهم وقتلوهم، وأمسكوا بزرقاء وفقأوا عينها.

يتكئ أمل دنقل على هذه القصة التي روتها كتب التاريخ، في قصيدة له مشهورة بعنوان «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»، ويمنح هذه الشخصية نفس دلالتها التاريخية فى التنبؤ بالمستقبل والتحذير منه، ليستثير من خلال هذه الدلالة مآسى الهزيمة العسكرية سنة ١٩٦٧، وفواجعها واحداثها الدامية التى ما كان لها أن تحدث، لولا تجاهل من بيدهم مقاليد الأمور لنذرها وتحذيراتها، وتماديهم فى سياستهم الخرقاء التي دفع الوطن كله ثمنها، ويا له من ثمن فادح!!

أيتها العرافة المقدسة...

جئت إليك .. مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف فى معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء

عن ساعدى المقطوع.. وهو مايزال ممسكا بالراية المنكسة

عن صور الأطفال فى الخوذات.. ملقاة على الصحراء

عن جارى الذى يهم بارتشاف الماء..

فيثقب الرصاص رأسه.. فى لحظة الملامسة

عن الفم المحشو بالرمال والدماء

ويمضى الشاعر لتتحول زرقاء إلى رمز لكل الحكماء المخلصين من أبناء الوطن الذين يدركون خطورة التبعة وعظم المسئولية، ويبذلون أقصى الجهد

لتجنيب البلاد الويلات والمخاطر، لكن هيهات! فسيف الطغيان مصلت، وكلمته نافذة:

أيتها النبية المقدسة..

لا تسكتى.. فقد سكت سنة فسنةً

لكى أنال فضلة الأمان

قيل لى «اخرس..»

فخرست .. وعميت.. وائتممت بالخصيان!

ومع ذلك فإن الذين تحملوا أعباء الكارثة وعواقبها المدمرة هم الذين أهمِلوا وأبُعِدوا عن المشاركة حتى بالرأى والكلمة، فى حين نجا الذين اشعلوا نارها، وهنا يستحضر الشاعر موقف زرقاء اليمامة مع قومها، مازجا بينه وبين الحاضر:

أيتها العرافة المقدسة..

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار..

فاتهموا عينيك، يا زرقاء بالبوار

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار

وحين فوجئوا بحد السيف.. قايضوا بنا

والتمسوا النجاة والفرار!

ونحن جرحى القلب.

جرحى الروح الفم.

لم يبق إلا الموت.. والحطام.. والدمار

ومع أن فاروق شوشة استلهم نفس الشخصية والحدث، فى قصيدته «حديث اليمامة»، فقد اختلف منهجه فى الأداء الشعرى عن منهج أمل دنقل؛ فلم يشأ أن يفصح منذ البدء عن مكنون دلالته الشعرية وفحواها، ولا أن يفيض فى أحداث دامية مضت وانطوت صفحتها، وإنما ظل يراوغ، يقترب ويبتعد، يرسل دفقة من الضوء حينا، ويلمح تلميحا حينا آخر، ونحن نتابعه حين يقول ابتداء:

لا وعينيك

وما تحمل لى جبهة أيامى المريبة

لم يعد غيرك لى مأوى

لروحى سكنا

ويتبادر إلى الذهن حينئذ أنه يناجى حبيبة له من بنى الإنسان، كما يفعل الشعراء، لكننا ما نلبث أن نرى الخطاب الشعرى يتحول إلى وجهة أخرى:

انظرى،

ما الذي يحمله الأفق؟

وماذا يحبك الليل ؟

ثم يقول: **من ترى يقرأ هذا القادم المخبوء فى عين اليمامة**

برفع الراية فى الريح،

ويعطينا الإشارة

هيه يا زرقاء

ماذا يضمر الليل لنا؟

ليس التى اقسم بعينيها إذن فى مفتتح القصيدة إلا زرقاء اليمامة، لكن الشاعر يموه على المتلقى مرة أخرى، بخطاب الحب والهوى حيث يقول:

أنا أهواك،

وأفدى ومضة منك بعمرى

فيعـود المتلقى إلى صورة الحبيـبة الأولى، إلا أن فاروق شوشة مـا يفتأ يلقى ببعض ملامح زرقاء اليمامة الشخصية التاريخية المعروفة، وبذلك تتلاقي الخيوط جميـعا فى بؤرة واحدة. هذه الشخصية نفسـها، بكل ما دار حولها، ليـست إلا رمزا للـكلمة - الفن، أو الـكلمة الشـاعـرة التى ترتوى - لدى الشاعر الأصيل - من نبع الحق والصدق والإيمان.

والحقيقـة التي يجدر التنبيه إليها فى هذا المقـام أن الفصل بين التقنيات الثـلاثة: الاقتـباس، والتـضمين، والتلمـيح فى أشكالهـا الجديدة أمـر بالغ الصعوبة، أو بعـبارة أخرى، لا يتأتى إلا على المستوى النظرى فـحسب. أما على المستوى الإبداعى العملى فقلما يحـدث، فالعمل الشعرى الواحد نسيج متماسك، تتضـافر فيه تقنيات متعددة، من بينها التـقنيات المشار إليها، وهى قد تجتمع معا فى نص شعرى واحد، وقصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» السابقة، مثال حى لذلك، فقـد أوردناها مثالا على تقنية «التلمبح» فى شكله المعاصر، لكنها فى ذات الوقت أتكأت فـى بعض سطورها على اقتباس بيت

من الشعر العربى القديم، إذ يقول فى خطاب زرقاء اليمامة:

أسائل الصمت الذى يخنقنى:

«ما للجمال مشيها وئيدا..؟!»

أجندلا يحملن أم حديدا..؟!

فمن تري يصدقنى؟

أسائل الركع السجودا

أسائل القيودا

«ما للجمال مشيها وئيدا..؟!»

«ما للجمال مشيها وئيدا..؟!»

والعلاقة وثيقة بين ذلك البيت الشعرى المقتبس، والدلالة الشعرية التى وضع فى سياقها وثمة نماذج أخرى كثيرة لاستخدام تلك التقنيات معا، وعملها معا على هذا النحو.

الالتفات

هذا نمط من الأسلوب يجرى فيه التحول من نسق إلى نسق آخر من أنساق التعبير، أو على حد تعبير العلوى (ت ٧٠٥ هـ) «هو العدول عن أسلوب فى الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول» [١]. وهو تعريف عام يشمل كل أنواع العدول فى الكلام، إلا أن الذى استقر عليه الدرس البلاغى نوعان اثنان؛ أحدهما الانتقال بين الضمائر الثلاثة، والآخر الانتقال بين الأفعال: الماضى، والمستقبل، والأمر؛ أو التبادل الموقعى بينها، بمعنى استخدام أحدها، حيث ينبغى استخدام الآخر.

وربما كان ضياء الدين ابن الأثير أكثر البلاغيين العرب احتفاء بهذه الظاهرة الأسلوبية واستفاضة فى الحديث عنها، حتى لقد عدها خلاصة علم البيان(*)، وعماد البلاغة، وإن كان المصطلح نفسه قد عرفه البلاغيون والنقاد قبله بوقت طويل؛ فقد تحدث عنه قدامة (ت٣٣٧)، وأبو هلال العسكرى (ت ٣٩٦ هـ) وغيرهما، وكان له عنده مفهوم مختلف عما نراه عندهما.

لقد ربط ابن الأثير الدلالة الاصطلاحية للالتفات، بدلالته اللغوية المعجمية، فيذكر أنه مأخوذ من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا، وتارة كذا. ووصفه بأنه «شجاعة العربية»، معللا ذلك بأن «الشجاعة هى الإقدام، وذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورد ما لا يتورده سواه. وكذلك هذا الالتفات فى الكلام، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات» [٢].

---

(١) الطراز، (دار الكتب العلمية بيروت) جـ ٢ ص ١٣٢.

*) البيان هنا بمعنى الإبانة فى القول أو البلاغة، وليس علم البيان بمعناه الاصطلاحى.

(٢) المثل السائر، تحقيق الدكتور أحمد الحوفى والدكتور بدوى طبانة، الجزء الثانى، الطبعة الثانية (دار الرفاعى الرياضى) ص ١٨١.

وإذا صرفنا النظر عن مدى انطباق هذه الصفة حقيقة على أسلوب الالتفات، بما يسوغ لابن الأثير إطلاقها عليه، فإن دعواه بتفرد العربية بذلك الأسلوب، دون سائر اللغات الأخرى، دعوى يتعذر إثباتها، ولعلها من المبالغات التى جرت على أقلام بعض علماء العربية السابقين، دون أن يكون لها سند موضوعى.

علينا إذن أن نتجه إلى ما هو أهم فى دراسة تلك الظاهرة الأسلوبية، وهو الكشف عن وظيفتها الفنية، وما يكمن وراءها من معان ودلالات. وفى هذا الصدد يقف الزمخشرى (٤٦٧ - ٥٣٨ هـ) علما رائدا فى تفسيرها، وتقديم تصور لما تحققه من مزايا للأسلوب الذى ينتظمها؛ ففى تفسيره لفاتحة الكتاب يقول فى قوله تعالى: ﴿**إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ**﴾، عقب قوله: ﴿**الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ * مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ**﴾، إنه التفات من الغيبة إلى الخطاب، وإنه قد يكون كذلك من الخطاب إلى الغيبة، كما قد يكون من الغيبة إلى التكلم. ويعلل الظاهرة فى عمومها بأنها على عادة العرب في افتنانهم فى الكلام وتصرفهم فيه، ثم يضيف علة أخرى، هى أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء إليه، من إجرائه على أسلوب واحد[١].

وقد رفض ابن الأثير التعليل القائل بأن الالتفات إنما هو على عادة العرب فى افتنانها فى الكلام، ووصفه بأنه مثل «عكاز العميان»؛ من حيث إنه لا ينطوى على أى نوع من التفسير لذلك الأسلوب.

كذلك اعترض على قول الزمخشرى بأن الالتفات من أسلوب إلى

---

(١) انظر الكشاف، الجزء الأول، دار المعرفة بيروت ص ١٠.

أسلوب تطرية لنشاط السامع، وإيقاظ للإصغاء إليه، وذكر أنه لو صح ذلك لكان دليلاً على أن السامع يمل من أسلوب واحد، فينتقل إلى غيره ليجد نشاطاً للاستماع، وهذا قدح فى الكلام، لا وصف له، لأنه لو كان حسنا لما مُلَّ.

وأضاف ابن الأثير أننا لو سلمنا للزمخشرى بهذا التعليل لكان مقتضاه أن الالتفات إنما يوجد فى الكلام المطول، ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك؛ إذ قد ورد الانتقال من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة فى مواضع كثيرة من القرآن الكريم، ويكون مجموع الجانبين معا عشرة ألفاظ، أو أقل من ذلك.

ثم يقول: «ومفهوم قول الزمخشرى فى الانتقال من أسلوب إلى أسلوب إنما يستعمل قصدا للمخالفة بين المنتقل عنه والمنتقل إليه، لا قصداً لاستعمال الأحسن. وعلى هذا فإذا وجدنا كلاما قد استعمل فى جميعه الإيجاز ولم ينتقل عنه، أو استعمل فيه جميعه الإطناب، ولم ينتقل عنه، وكان كلا الطرفين واقعا فى موقعه قلنا: هذا ليس بحسن، إذ لم ينتقل فيه من أسلوب إلى أسلوب، وهذا قول فيه ما فيه».

وما أعلم كيف ذهب على مثل الزمخشرى مع معرفته بفن الفصاحة والبلاغة؟[1].

ولا شك فى أن اعتراضات ابن الأثير السابقة قد صادفت موقعها، بيد أنه ما كان له أن يزهو بنفسه، ويتعالم على الزمخشرى، مدعيا أنه لم يقدم جديداً فى الموضوع، إذ قال بعد ذلك: «والذى عندى فى ذلك أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدة اقتضته.

---

(١) المثل السائر، مرجع سابق ص ١٨٣.

وتلك الفـائدة أمر وراء الانتـقال من أسلوب إلى أسلوب، غـير أنهـا لا تحد بحد، ولا تضبط بضابط لكن يشار إلى مواضع منها ليقاس عليها غيرها»[١].

فـهـذا الرأي ليس من بنـات أفكاره، مع الأسف، وإنما سبـقـه إليـه الزمخشرى نفسه، وإن أشار إليه بعبـارة موجزة فى ختام كلامه الذى اعترض عليه ابن الأثير، إذ قال: «وقد تخـتص مواقعه بفوائد»[٢]؛ فـذلك يعنى أن الزمخشرى يرى أن هنـاك فوائد متعددة للالتفات تنبع من الـسياق، وتختلف من سيـاق إلى سياق آخـر، ولا تندرج تحت الفائدة العامـة التى نوه بها. ثم جاء تفسيره للآيات التى جاءت بأسلوب الالتفات، أو لما ذكره منها، مصداقا لذلك. وبعض هذه الآيات استـشهـد بهـا ابن الأثيـر نفسـه، ونقل كـلام الزمخـشرى فيهـا، كما سننبه إلى ذلـك فى موضعه. فـإذا رجعنا إلى النوع الأول من الالتفات، وهو الانتقال بين الضمائر تبين أنه جاء فى ست صور:

أولاهـــا: الانتقـال من الغيبـة إلى الخطاب، كما فى قـوله تعالى: ﴿ **الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ * الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ * مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ * إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ** ﴾ فقد جاء التعبير عن الله عز وجل أولا، بالاسم الظاهر الذى هو فى منزلة ضمير الغائب، ثم تحول الأسلوب بعد ذلك إلى ضمير الخطاب فـى ﴿ **إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ** ﴾. وفى تفسير هذا التـحول الأسلوبى يقول صاحب الفتوحـات الإلهية: «لما ذكر الحقيق بالحمد، ووصـفه بصفات عظام تميز بها عن سـائر الذوات، خوطب بـ ﴿ **إِيَّاكَ نَعْبُدُ** ﴾؛ والمعنى يـا من هذا

---

(١) المثل السائر مرجع سابق. الصفحة نفسها.

(٢) الكشاف . مصدر سابق. الصفحة نفسها.

شأنه نخصك بالعبادة والاستعانة؛ ليكون أدل على الاختصاص والترقى من البرهان إلى العيان، والانتقال من الغيبة إلى الشهود، وكأن المعلوم صار عيانا، والمعقول مشاهدا، والغيبة حضورا؛ فبنى أول الكلام على ما هو من مبادئ حال العارف من الذكر والفكر، والتأمل فى أسمائه، والنظر فى آلائه، والاستدلال بصنائعه على عظيم شأنه، وباهر سلطانه ثم قفَّى بما هو منتهى أمره، وهو أن يخوض لجة الوصول، ويصير من أهل المشاهدة، فيراه عيانا، ويناجيه شفاها»[1].

وهذه الدلالة للانتقال من الغيبة إلى الخطاب، كما في الآيات السابقة، ليست ثابتة فى كل التفات من هذا القبيل، بل تختلف - كما قدمنا - من سياق إلى سياق. وليس أدل على ذلك من أننا نجد دلالة أخرى فى قوله تعالى وهو من نفس الأسلوب: ﴿ **وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَنُ وَلَدًا * لَقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدًّا** ﴾ (سورة مريم: ٨٨-٨٩). فقد عبر القرآن عن الكفار أولا بضمير الغائب «**قَالُوا**»، مبينا ما أرجفوا به في حق الله سبحانه وتعالى من اتخاذه الولد، ثم تحول الأسلوب إلى ضمير الخطاب «**جِئْتُمْ**»؛ ودلالة ذلك إنما هو زيادة التسجيل عليهم بالجراءة على الله، والتعرض لسخطه، والتنبيه لهم على عظم ما قالوه، كأنه يخاطب قوما حاضرين بين يديه منكرا عليهم، وموبخا لهم[2].

وثمة دلالة مختلفة لهذا الأسلوب نفسه فى آيات أخرى، وتلك قوله تعالى، على سبيل المثال: ﴿ **عَبَسَ وَتَوَلَّىٰ * أَن جَاءَهُ الْأَعْمَىٰ * وَمَا يُدْرِيكَ**

---

(١) سليمان بن عمر العجيلى الشافعى الشهير بالجمل، الفتوحات الالهية. دار المنار للنشر والتوزيع، جـ ٤، القاهرة ص ٦٢١.

(٢) انظر المثل السائر. السابق ص ١٨٥.

لَعَلَّهُ يَزَّكَّى﴾ (سورة عبس: ١-٣). ففيها التفات من الغيبة فى قوله: ﴿عَبَسَ وتولَّى﴾، إلى الخطاب فى قوله: ﴿وَمَا يُدْرِيكَ﴾. ودلالة ذلك إنما هو عتاب الله عز وجل لرسوله محمد ﷺ، صاحب الحُظوة الكبيرة عنده، متميزا بها عن سائر إخوانه من الرسل والأنبياء، وبقدر هذا القرب الشديد من الله كان العتاب الذى تمثل فى إعراض الله عز وجل عنه ابتداء، بالحديث عنه بضمير الغائب، للإخبار بما حدث منه مع عبدالله بن أم مكتوم؛ إذ جاءه - متحملاً مشاق السير إليه لكف بصره - يطلب إليه مزيدا من العلم بأمر دينه، قائلاً: «أقرئنى وعلمنى مما علمك الله»، وكان رسول الله مشغولا حينئذ بصناديد قريش وكبرائهم، يطمع فى إسلامهم، رجاء أن يُسلم بإسلامهم غيرُهم، فلما كرر ابن أم مكتوم مقالته تلك، كره رسول الله ﷺ قطعه لكلامه، وعبس وأعرض عنه.

ثم جاء التحول بعد ذلك إلى ضمير الخطاب. يقول الزمخشرى: «وفى الإخبار عما فرط منه، ثم الإقبال عليه بالخطاب دليل على زيادة الإنكار، كمن يشكو إلى الناس جانيا جنى عليه، ثم يقبل على الجانى إذا حمى فى الشكاية، موجها له بالتوبيخ وإلزم الحجة»(١).

الصورة الثانية: الالتفات من الغيبة إلى التكلم، كقوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَابًا فَسُقْنَاهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَٰلِكَ النُّشُورُ﴾ (سورة فاطر: ٩). قال أولا «أرسل الرياح»، ثم قال بعد ذلك «فسقناه»؛ ودلالة ذلك أن إثارة الرياح تبدو أمراً طبيعيا لا تظهر فيه دلائل القدرة التي يتفرد بها سبحانه وتعالى، فجاء الإرسال بضمير الغائب،

---

(١) الكشاف ج ٤ ص ١٨٥.

أما سوقها إلى جهة معينة من الأرض دون أخرى، فذلك ما يختص به الله عز وجل، ولا ينازعه فيه أحد؛ فمن أجل الدلالة على مزيد اختصاص بهذا العمل، كان التحول إلى ضمير المتكلم المعظم نفسه : «فسقناه».

ومن أمثلة تلك الصورة أيضاً قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ اسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ * فَقَضَاهُنَّ سَبْعَ سَمَوَاتٍ فِي يَوْمَيْنِ وَأَوْحَىٰ فِي كُلِّ سَمَاءٍ أَمْرَهَا ﴾؛ فالحديث كله بضمير الغياب، ثم قال بعد ذلك بضمير التكلم: ﴿ وَزَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَحِفْظًا ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ ﴾ (فصلت: ١١، ١٢) ودلالة هذا العدول إلى ضمير المتكلم إبراز مزيد العناية بالتزيين بالمصابيح.

الصورة الثالث: الالتفات من التكلم إلى الخطاب، كما فى قوله تعالى: ﴿ وَجَاءَ مِنْ أَقْصَا الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَىٰ قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ * اتَّبِعُوا مَن لَّا يَسْأَلُكُمْ أَجْرًا وَهُم مُّهْتَدُونَ * وَمَا لِيَ لَا أَعْبُدُ الَّذِي فَطَرَنِي وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾ (سورة يس: ٢٠ -٢٢). فقد مضت الآيات على إسناد الكلام إلي الرجل الذى جاء من أقصى المدينة، يخاطب قومه ويأمرهم باتباع الرسل الذين أرسلهم الله لهدايتهم وإرشادهم، لا يبتغون من وراء ذلك أجراً. ثم جاء صدر الآية الأخيرة على هذا النسق، أى استخدام ضمير المتكلم فى قوله: ﴿ وَمَا لِيَ لَا أَعْبُدُ الَّذِي فَطَرَنِي ﴾، وكان مقتضى التناسق الأسلوبى أن يأتى الجزء الأخير منها بضمير المتكلم أيضاً، فيقال: «وإليه أرجع»، لكن الأسلوب تحول إلى ضمير الخطاب، كما نرى؛ ومغزى ذلك أنه أراد التلطف بهم أولا فى الإرشاد، بإبرازه فى معرض المناصحة

نفسه، حيث أراهم أنه اختار لهم ما يختار لنفسه، والمراد تقريبعهم على ترك عبادة خالقهم؛ كما يبين عنه قوله: «وإليه ترجعون»، الذى أشار به إلى تهديدهم وتخويفهم، ثم عاد للمساق الأول، وهو التلطف في النصيحة، فقال: «أأتخذ من دونه آلهة.. الخ»[1].

الصورة الرابعة: الالتفات من التكلم إلى الغيبة، كما فى قوله تعالى:

﴿حمٓ * وَالْكِتَابِ الْمُبِينِ * إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةٍ مُّبَارَكَةٍ إِنَّا كُنَّا مُنذِرِينَ * فِيهَا يُفْرَقُ كُلُّ أَمْرٍ حَكِيمٍ * أَمْرًا مِّنْ عِندِنَا إِنَّا كُنَّا مُرْسِلِينَ * رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ﴾ (سورة الدخان: ١-٦)؛ فالسياق من البداية بضمير المتكلم المعظم نفسه: إنا أنزلنا - إنا كنا منذرين - أمرا من عندنا - إنا كنا مرسلين. ثم تحول إلى أسلوب الغيبة، ممثلاً فى الاسم الظاهر «ربك»، ولو سار على نسق الأسلوب الأول لقال: «رحمة منا». والمغزى من ذلك أن الاسم الظاهر يعنى العناية بالخلق والقيام بأمرهم، فكل ما سبق من إنزال القرآن، وما اتصل به، كان فضل رعاية من رب العباد لهم، وهذا المعنى لا يظهر ظهوراً كاملاً مع ضمير المتكلم «منا».

الصورة الخامسة: الالتفات من الخطاب إلى التكلم كما فى قول الشاعر:

طحا بك قلب فى الحسان طروب ... بُعَيْد الشباب عصر حان مشيب

يكلفنى ليلى وقد شط وَلْيُها ... وعادت عوادٍ بيننا وخطوب[2]

---

(١) الفتوحات الإلهية ج٣ ص ٥٠٨.

(٢) «طحا بك» ذهب بك وأتلفك. الطروب: السريع الهزة والتأثر بما يطرب. شط وليها: بعد قربها.

فالشاعر يخاطب نفسه فى البيت الأول بنغمة أسيانة، كأنما يتذكر عصر الشباب الذى كان قلبه فيه يخفق للحسان، ويتأثر بهن تأثرا شديداً، ثم عدل عن الخطاب إلى الحديث بضمير التكلم شاكيا قلبه الذى يكلفه مطلبا بعيد المنال، وهو وصال ليلى التى فرقت بينه وبينها أحداث جسام، ولم يعد هناك أمل للقائها مرة أخرى.

الصورة السادسة والأخيرة: الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، كقوله تعالى: ﴿ **هُوَ الَّذِي يُسَيِّرُكُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ حَتَّىٰ إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَاءَهُمُ الْمَوْجُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعَوُا اللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ لَئِنْ أَنجَيْتَنَا مِنْ هَٰذِهِ لَنَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ** ﴾ (سورة يونس: ٢٢).

وضمير الغيبة الذى تحول الأسلوب إليه هو فى قوله ﴿ **وَجَرَيْنَ بِهِم** ﴾. وكان مقتضى الظاهر أن يقال: «وجرين بكم» اتباعا لنسق الخطاب الذي سبق. وحكمة هذا الالتفات أن قوله: ﴿ **هُوَ الَّذِي يُسَيِّرُكُمْ** ﴾ خطاب فيه امتنان وإظهار نعمة المخاطبين. والمسيَّرون فى البر والبحر مؤمنون وكفار، والخطاب شامل، فحسن خطابهم بذلك ليستديم الصالح الشكر، ولعل الطالح يتذكر هذه النعمة. ولما كان فى آخر الآية ما يقتضى أنهم إذا نَجوا بغَوا فى الأرض، عدل عن خطابهم بذلك إلى الغيبة، لئلا يخاطب المؤمنين بما لا يليق صدوره منهم، وهو البغى بغير الحق»[١]. وكأنه يلفت المؤمنين إلى

---

(١) الفتوحات الإلهية جـ٢ ص ٣٤٠ - ٣٤١ ويقول ابن الأثير فى تعليل هذا الالتفات إنه «إنما صرف الكلام ها هنا من الخطاب إلى الغيبة لفائدة، وهى أنه ذكر لغيرهم حالهم، ليعجِّبهم منها كالمخبر لهم، ولو قال: حتى إذا كنتم فى الفلك جرين بكم بريح طيبة وفرحتم بها، وساق الخطاب معهم إلى آخر الآية لذهبت تلك الفائدة التى أنتجها خطاب الغيبة وليس ذلك بخاف عن نقدة الكلام» المثل السائر ج٢، ص ١٩١.

حال غيرهم ممن لا يعترفون بنعمة الله، ليعجبهم منها، ويستدعى منهم الإنكار والتقبيح[1].

ومن هذا القبيل أيضاً قوله تعالى: ﴿إِنَّ هَذِهِ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاعْبُدُونِ * وَتَقَطَّعُوا أَمْرَهُم بَيْنَهُمْ كُلٌّ إِلَيْنَا رَاجِعُونَ﴾ (الأنبياء: ٩٢-٩٣). ويشرح الزمخشرى دلالة الالتفات في الآيتين السابقتين فيقول: «كأنه ينعى عليهم ما أفسدوه إلى آخرين، ويقبح عندهم فعلهم، ويقول لهم: ألا ترون إلى عظيم ما ارتكب هؤلاء فى دين الله. والمعنى جعلوا أمر دينهم فيما بينهم قطعاً، كما تتوزع الجماعة الشئ ويتقسمونه، فيصير لهذا نصيب، ولذاك نصيب، تمثيلاً لاختلافهم فيه، وصيرورتهم فرقا وأحزابا شتى، ثم توعدهم بأن هؤلاء الفرق المختلفة إليه يُرجعون فهو محاسبهم ومجازيهم»[2]. وقد اعتمد ابن الأثير على هذا التحليل للزمخشرى ونقله نقلا شبه كامل[3].

أما النوع الثانى من الالتفات وهو التحول بين صيغ الأفعال؛ فمنه الرجوع عن الفعل الماضى إلى فعل الأمر، كما فى قوله تعالي: ﴿قُلْ أَمَرَ رَبِّي بِالْقِسْطِ وَأَقِيمُوا وُجُوهَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَادْعُوهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ﴾ (الأعراف: ٢٩). والسر فى هذا التحول الإشعار بأهمية إقامة الصلاة، وإيثارها بمزيد عناية بها، إلى الحد الذى استحقت معه أن تستأثر بصيغة فعل، تختلف عن الصيغة التى سبقتها.

ومنه العدول عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، كما فى قوله تعالى:

---

(١) انظر الكشاف جـ٢ ص ١٨٦.

(٢) الكشاف جـ٣ ص ٢٠.

(٣) انظر المثل السائر جـ٢ ص ١٩١.

﴿ قَالُوا يَا هُودُ مَا جِئْتَنَا بِبَيِّنَةٍ وَمَا نَحْنُ بِتَارِكِي آلِهَتِنَا عَن قَوْلِكَ وَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ ۞ إِن نَّقُولُ إِلاَّ اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوءٍ قَالَ إِنِّي أُشْهِدُ اللَّهَ وَاشْهَدُوا أَنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ ﴾ (هود : ٥٣ - ٥٤) - فقد اشتمل النظم القرآنى فى الآية الأخيرة على فعلين مختلفين جاءا على لسان هود فى محاجته لقومه؛ أولهما الفعل المضارع «أشهد الله»، وبعده فعل الأمر «اشهدوا». وكان مقتضى الظاهر أن يكون بصيغة المضارع، اتساقا مع سابقه «أشهدكم» إلا أنه عدل عن ذلك إلى صيغة الأمر. وهذه المخالفة بين الصيغتين تنبئ - كما يشير الزمخشرى - عن اختلاف الشهادة فى الحالتين؛ فإشهاد الله على البراءة من الشرك إشهاد صحيح ثابت فى معنى تثبيت التوحيد، أما إشهادهم فما هو إلا تهاون بدينهم، ودلالة على قلة المبالاة بهم، كما يقول الرجل لمن يبس الثرى بينه وبينه: اشهد على أنى لا أحبك. تهكما به واستهانة بحاله[1] وقد ردد ابن الأثير هذا الكلام بنصه تقريبا[2]، دون إشارة إلى صاحبه.

على أن هناك احتمالا آخر هو أن يكون إشهاد هود لقومه حقيقة أيضا، والغرض إقامة الحجة عليهم، وإنما عدل إلى صيغة الأمر عن صيغة الخبر؛ للتميز بين خطاب الله تعالى وخطابه لهم، بأن يعبر عن خطاب الله تعالى بصيغة الخبر، التى هى أجل وأوقر للمخاطب من صيغة الأمر[3].

وهناك من التحول بين صيغ الأفعال، الإخبار عن الماضى، بالفعل الدال على المستقبل، استحضارا لصورة الحال، وتقديمها شاخصة حية أمام السامع أو القارئ، كما فى آية: ﴿ وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ

---

(١) انظر الكشاف ج٢ ص ٢٢١.

(٢) انظر السائر ج٢ ص ١٩٣.

(٣) انظر الكشاف ج٢، ص ٢٢١ - ٢٢٢.

سحابا... ﴾ إلخ فالفعل «فتثير» جاء مخالفا للفعل الماضى قبله، حكاية للحال التى يقع فيها إثارة الريح للسحاب، استحضارا لتلك الصورة البديعة، الدالة على القدرة الباهرة(1).

وعلى هذا جاء قول تأبط شرا:

بأنى قد لقيت الغول تهوى … بسَهْب كالصحيفة صحصحان

فأضربها بلا دَهَشٍ فخرَّت … صريعا لليدين وللجران(2)

فإنه قصد أن يصور لقومه الحال التى تشجع فيها على ضرب الغول، كأنه يبصِّرهم إياها مشاهدة، للتعجب من جراءته على ذلك الغول. ولو قال: «فضربتها» عطفا على الأول لزالت هذه الفائدة(3).

ومن هذا النمط أيضاً قوله تعالى: ﴿**وَمَن يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ**﴾ (الحج: 31) فقد عبر أولا بلفظ الماضى «خر»، ثم عطف عليه فعلين مضارعين يدلان على الاستقبال وهما «فتخطفه»، و«تهوى» تحقيقا للدلالة التى بيناها من قبل.

وفى عكس الصورة السابقة يأتى التعبير عن المستقبل بالماضى للدلالة على أن الحدث المخبر عنه - وإن كان مايزال فى آفاق المستقبل - واقع لا محالة، كما فى قوله تعالى: ﴿**أَتَىٰ أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَىٰ عَمَّا يُشْرِكُونَ**﴾ (النحل: 1)، وقوله تعالى: ﴿**وَيَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ فَفَزِعَ مَن فِي**

---

(1) انظر المثل السائر ج2 ص 195.

(2) السهب: الأرض المستوية، والصحصحان: الأرض المستوية الواسعة، الجران، جران البعير وكذا الفرس: مقدم عنقه من مذبحه إلى منحره.

(3) انظر المثل السائر ج2 ص 196.

السموات ومن في الأرض إلا من شاء الله وكل أتوه داخرين﴾ (النمل: ٨٧) فإنه إنما قال «ففزع» بلفظ الماضي بعد قوله «ينفخ» - وهو مستقبل - للإشعار بتحقيق الفزع، وأنه كائن لا محالة، لأن الفعل الماضي يدل على وجود الفعل وكونه مقطوعا به»[1].

ومثله قوله تعالى: ﴿ويوم نسير الجبال وترى الأرض بارزة وحشرناهم فلم نغادر منهم أحدا﴾ (الكهف: ٤٧). فالتعبير عن الحشر «بلفظ الماضي: «حشرناهم»، بعد فعلين دالين على المستقبل، هما «نسير»، و«نرى» إنما للدلالة على أن حشرهم قبل التسيير والبروز ليشاهدوا تلك الأحوال، كأنه قال: وحشرناهم قبل ذلك، لأن الحشر هو المهم، لأن من الناس من ينكره، ومن أجل ذلك ذكر بلفظ الماضي[2].

وقد صور القرآن الكريم كثيرا من مشاهد يوم القيامة بصيغة الفعل الماضي، إشارة إلى حتمية وقوعها، حتى لكأنما وقعت بالفعل وهو يخبر عنها، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ونفخ في الصور فصعق من في السموات ومن في الأرض إلا من شاء الله ثم نفخ فيه أخرى فإذا هم قيام ينظرون * وأشرقت الأرض بنور ربها ووضع الكتاب وجيء بالنبيين والشهداء وقضي بينهم بالحق وهم لا يظلمون * ووفيت كل نفس ما عملت وهو أعلم بما يفعلون﴾ (الزمر: ٦٧ - ٧٠).

وقوله: ﴿ونفخ في الصور ذلك يوم الوعيد * وجاءت كل نفس معها

---

(١) المثل السائر ج٢، ص ١٩٩.

(٢) انظر السابق الصفحة نفسها.

سَائِقٌ وَشَهِيدٌ * لَقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ﴾ (سورة ق: ٢٠ -٢٢).

ومن الملاحظ أن جل نماذج الالتفات فى كلا النوعين اللذين تناولناهما، وهى الضمائر، وصيغ الأفعال قد جاءت فى القرآن الكريم، فى حين لا نرى منها فى الشعر العربى إلا النزر اليسير، ونحسب أن هذه آية من آيات الإعجاز البلاغى للقرآن؛ فالتحول فى الأسلوب يرتبط - كما رأينا - بدلالات فنية دقيقة لا يتأتى للعبقريات الإنسانية بلوغها.

فإذا تجاوزنا تقاليد فن القول فى المستوى التراثى فإن من تقنيات السرد القصصى الحديث فى الرواية والقصة القصيرة، تحولات الضمائر، بين الضمير الأول (المتكلم)، والضمير الثالث (الغائب) وهى تقنية تبدو امتدادا إلى حد ما، لتلك الظاهرة البلاغية التراثية مع اختلاف بين الظاهرتين فى الدلالة الفنية، فضلا عما يصاحب الظاهرة الحديثة من تداخل بين الأزمنة والأمكنة. وأبرز ما يتجلى ذلك فى أسلوب تيار الوعى الذى يعتمد عليه بعض الكتاب فى مواضع من العمل القصصى حينا، وفى العمل برمته حينا آخر.

السجع.. والفواصل القرآنية

يدل مصطلح "السجع" فى معجم العربية على الكلام المقفى، فيقال: سجع فلان فى كلامه بمعنى تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن، وأصله من الاستقامة والاستواء والاشتباه، كأن كل كلمة تشبه صاحبتها[1]. وفى تعريفه أيضًا قيل إنه موالاة الكلام على حدٍّ واحد، أووزن واحد.

والرأى الأرجح بين علماء البلاغة أن السجع خاص بالكلام المنثور؛ ولهذا كان تعريف ابن الأثير له (٥٥٨-٦٣٧هـ) أنه "تواطؤ الفواصل فى الكلام المنثور على حرف واحد"[2]. وعلى دربه سار الخطيب القزوينى (٦٦٦-٧٣٩هـ) فذكر أنه "تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد"[3]. وعلى إثرهما مضى ابن يعقوب المغربى - فيما يبدو أنه شرح لعبارة الخطيب السابقة - إذ قال إنه "توافر الكلمتين اللتين فى آخر الفقرتين من النثر على حرف واحد". وقد وصفه أحمد شوقى (١٨٦٩-١٩٣٢م) بأنه "شعر العربية الثانى"، وأوضح ذلك بأنه "قوافٍ مرنة ريِّضة، خُصَّت به الفصحى، يستريح إليها الشاعر المطبوع، ويرسل فيها الكاتب المتفنن خياله، ويسلو بها أحيانا عما فاته من القدرة على صياغة الشعر"[4].

والذى لا شك فيه أننا حين نتأمل السجع، ونرهف السمع إلى إيقاعاته نراها مما تطرب لها النفس بالفطرة والطبع، وتتجاوب معها العواطف

---

(١) ومنه قول العرب: سجعت الحمامة، إذا دعت وطرَّبت فى صوتها على طريقة واحدة.

(٢) المثل السائر، تحقيق الدكتور أحمد الحوفى والدكتور بدوى طبانه، دار الرفاعى بالرياض جـ١، ط٢ ص٣٠٨.

(٣) الإيضاح (د.ت) ص ٢٢٢.

(٤) أسواق الذهب ص١٠٩.

والأحاسيس. يستوى فى ذلك الخاصة والعامة، فتساوق الجمل، وتوازن الفقرات له ما للوزن فى الشعر من جمال الوقع، وحسن التأثير، أو كما يقول الأديب الكبير أحمد حسن الزيات (١٨٨٥-١٩٦٨م) إن "جمال العبارة وجلال الأسلوب من الصفات المشتركة فى الناس، تتفق فى الوجود والمظهر، وتختلف فى الطاقة والدرجة، فالعامة يستعملون الوزن، والسجع، والجناس، متى جاشت فى صدورهم عاطفة، أو جرت على ألسنتهم حكمة، فمواويلهم وأناشيدهم وأغانيهم موزونة أو موقعة، وأمثالهم وحكمهم وضوابطهم مزدوجة أو مسجوعة، وكلما سمت الطبقة، واتسعت الثقافة، وصدق الشعور، وصفا الذوق، وأرهفت الآذان سما الأسلوب من الجميل إلى الأجمل، ومن الجليل إلى الأجل، حتى يبلغ الأوج عند كلام الله"[1].

يضاف إلى هذا الأثر الفنى الذى يولده السجع فى الكلام المنثور، أثر آخر يمكن اعتباره نتيجة للسابق، ذلك أن تناسق الإيقاع الذى يتجلى فى السجع بمختلف أشكاله، التى سنعرض لها فيما بعد، يعد عاملا فعالا فى حفظ نصوص الأدب النثرى، وسهولة تداولها، وقد كان هذا سببًا قويًا فى بقاء كثير مما نقرؤه الآن من الخطب، والمساجلات، والأقوال السائرة التى جرت على ألسنة حكماء العرب، وأعلام بيانهم فى العصر الجاهلى، والتى ظل الرواة يتناقلونها شفاها، حتى عصر الكتابة والتدوين. ونحن نجد سندًا لذلك فيما قاله عبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرَّقاشى حين سئل: "لم تؤثر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافى، وإقامة الوزن ؟ قال: إن كلامى لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد (يعنى الحاضر) لقلَّ خلافى عليك، ولكنى أريد الغائب والحاضر، والراهن والغابر؛ فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد، وبقلة التفلُّت".

---

(١) دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة ١٩٤٥ ص١١٤-١١٥ .

وقد أيد الجاحظ ما ذهب إليه الفضل من دور الإيقاع فى حفظ النثر، وإن لم يبلغ فى ذلك مبلغ الوزن فى حفظ الشعر، حين قال: "وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عُشره، ولا ضاع من الموزون عُشره"[1].

والأقوال المسجوعة المأثورة عن خطباء العرب وحكمائهم وفيرة غزيرة، وهى تتفاوت فيما بينها طولا وقصراً، وكثير منها يحمل من المعانى والقيم الرفيعة ما يشهد برجاحة عقل قائليها، ونفاذ بصائرهم، وعمق خبرتهم بالحياة. واقرأ إن شئت قول الفضل بن عيسى الرَّقاشِى الذى سبقت الإشارة إليه: "سل الأرض فقل: مَنْ شق أنهارَك، وغرس أشجارَك، وجنى ثمارك، فإن لم تُجبْك حوارا أجابتك اعتباراً". واقرأ كذلك قول قُسٍّ بن ساعدة من خطبة له فى سوق عكاظ: "آيات محكمات، مطر ونبات، وآباء وأمهات، وذاهب وآت، ضوء وظلام، وبرٌّ وأثام[2]، ولباس ومركب، ومطعم ومشرب، ونجوم تمور، وبحورٌ لا تغور، وسقف مرفوع، ومهاد موضوع، وليل داج، وسماء ذات أبراج. مالى أرى الناس يموتون ولا يرجعون، أرَضُوا فأقاموا، أم حُبسوا فناموا".

وثمة نماذج أخرى أطول من النموذجين السابقين وأوسع مجالا، وأغزر بيانا، وحسبنا فى الاستشهاد لها ما نقتبسه مما دار بين عامر بن الظَّرِب العَدوانى، وحُممة بن رافع حين اجتمعا عند ملك من ملوك حمير، فقال لهما: تساءلا حتى أسمع ما تقولان، قال عامر لحُممة: أين يجب أن تكون

---

(٦) البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى، حـ١ الطبعة الخامسة ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م ص٢٨٧ .

(٢) الأثام (كسحاب) : الإثم أو جزاؤه.

أياديك ؟ قال: عند ذى الرَّثْيَة العديم، وذى الخَلَّة الكريم[1]، والمعسر الغريم، والمستضعف الهضيم. قال: من أحق الناس بالمقت ؟ قال: الفقير المختال، والضعيف الصَّوال، والعَيِيُّ القوَّال. قال: فمن أحق الناس بالمنع ؟ قال: الحريص الكاند[2]، والمستميد الحاسد، والملحِفُ الواجد. قال: فمن أجدر الناس بالصنيعة ؟ قال: من إذا أُعطِى شكر، وإذا مُنِع عَذَر، وإذا موطل صبر، وإذا قدُم العهد ذَكر. قال: من أكرم الناس عِشرة ؟ قال: مَنْ إن قَرُب مَنح، وإن بعُد مدح، وإن ظُلِم صَفح، وإن ضويق سمح. قال: من ألأم الناس ؟ قال: من إذا سأل خَضع، وإذا سُئِل مَنع، وإذا ملك كنَع[3]. ظاهرهُ جَشَع، وباطنه طَبَع[4]. قال: فمن أحلم الناس ؟ قال: من عفا إذا قدر، وأجمل إذا انتصر، ولم تُطغِه عزَّة الظفر. قال: فمن أحزم الناس ؟ قال: من أخذ رقاب الأمور بيديه، وجعل العواقب نُصب عينيه، ونبذ التهيُّب دبر أذنيه.

قال: فمن أخرق الناس ؟ قال: من ركب الخِطار، واعتسف العِثار[5]، وأسرع فى البدار قبل الاقتدار. قال: فمن أجود الناس ؟ قال: من بذل

---

(١) الرَّثْية: وجع المفاصل واليدين والرجلين. الخلة (بفتح الخاء): الحاجة، والخُلَّة (بضمها): الصداقة والمحبة التى تخللت القلب، فصارت خلاله أى فى باطنه، والخَلَّة (بفتح الخاء أيضا): الصديق. يستوى فيه المذكر والمؤنث، والمفرد والجمع، والخليل: الصديق الخالص. فعيل بمعنى مفاعل، والخليل: الضعيف الجسم، ويقال: جسم خليل: نحيف مهزول، ورجل خليل: فقير معدم محتاج.

(٢) الكاند: الذى يكفر النعمة، والكنود (بفتح الكاف): الكفور.

(٣) كنع: (بفتح الكاف والنون) لها عدة معان فى القاموس، لكن أقربها هنا معنيان، هما: تصاغر عند المسألة، أوكنع عن الأمر بمعنى: جبُن وهرب.

(٤) الجشع: أسوأ الحرص، والطَّبع (بفتح الطاء والباء): الدنس.

(٥) الاعتساف: ركوب الطريق على غير هداية، وركوب الأمر على غير معرفة.

المجهـود، ولم يأس على المعهـود. قال: من أنعمُ الناس عـيشـا ؟ قال: من تحلّى بالعَفاف، ورضى بالكفاف، وتجاوز ما يخاف إلى ما لا يخاف»[1].

وكثيراً مـا كان المتنازعـان من العرب قـديمًا يبرعان فى استخدام النثر المسجوع، بين يدى مَن يحتكمان إليهم من الولاة وغيرهم، كلاهمـا يبغى الظفر بما يدعيه حـقا له، إلا أن بعضا من هؤلاء الحكام كـان يفطن إلى تلك الوسيلة، فيـضرب عنها صفـحًا، ويحكم بالحق الذى يراه. ومن طريف مـا نقرأ من ذلك تلك المحاجـة التى جرت بين أبى الأسود الدؤلى، وامرأته فى ابن كـان لها منه، وأراد أخذه منها، فسار إلى زياد، وهو والى البصرة، فقالت المرأة:

أصلح الله الأمير: هذا ابنى كان بَطْـنى وعاءه، وحِجْرى فناءه، وثَدْيى سقاءه ؛ أكلؤه إذا نام، وأحفظُه إذا قام ؛ فلم أزل بذلك سـبعة أعوام، حتى إذا استوفى فِـصالُه، وكَملَت خصـاله، واستوكعت أوصالـه ؛ وأمَّلت نفعه، ورجوتُ دفعه أراد أن يأخذه منى كرها، فآدِنى أيهـا الأمير، فقد رام قهرى، وأراد قسرى !

فـقال أبو الأسـود: أصلحك الله: هذا ابنى حـملتُـه قبل أن تحمله، ووضعـته قـبل أن تضعه وأنا أقـوم عليهْ فى أدبه، وأنظر فـى أوده ؛ وأمنحه علمى، وأُلهِمُه حلمى، حتى يكمُلَ عقله، ويستحكم فتْله.

فقـالت المرأة: صدق - أصلحك الله - حمله خِـفًا، وحملتُـه ثِقْلا ؛ ووضعه شهوة، ووضعتُه كُرها.

فـقال له زياد: اردُدْ عـلى المرأة ولدها فهـى أحق به منك، ودعْنى من سجعك»[2].

---

(١) النص منقول من الأمالى جـ٢ ص٢٧٦-٢٧٨ .

(٢) الأمالى الجزء الثانى ص١٢ . واستوكعَتْ : اشتدت، وقوله : آدنى أى قونى وأعنّى.

فى الوقت نفسه كان هناك من الأقوال المسجوعة ما يحاول أصحابه الإيهام بأنه أوحى به إليهم من منابع عليا، وما هو إلا زيف وباطل من القول، على نحو ما نرى فى سجع الكهان الذين ادعوا النبوة، وسعوا إلى التشويش على القرآن الكريم بمحاكاة بعض سوره القصار، وأسلوبه فى التعبير، محاكاة ساخرة، كما فى قول مسيلمة الكذاب: "والشمس وضحاها، فى ضوئها ومجلاها، والليل إذا عداها، يطلبها ليغشاها، فأدركها حتى أتاها، وأطفأ نورها ومحاها"، وقوله: "ياضفدع نِقّى نِقّى كم تنقين، لا الماء تكدرين، ولا الشرب تمنعين".

وهنا يأتى الحديث عن قضية مهمة، نشب حولها الخلاف من قديم، وهى قضية وجود السجع فى القرآن ؛ فالرمانى (أبو الحسن على بن عيسى ٢٩٦-٣٨٦هـ) فى رسالته المعروفة باسم "النكت فى إعجاز القرآن" عدَّ البلاغة وجها من وجوه إعجاز القرآن التى تبلغ عنده سبعة أوجه، وقسمها إلى عشرة أقسام، وفى الوقت الذى جعل فيه "الفواصل" قسما من هذه الأقسام، جعل "الأسجاع" الوجه السلبى المضاد لها، "فالفواصل - على حد تعبيره - بلاغة، والأسجاع عيب"، وعلل ذلك بأن الفواصل تابعة للمعانى، وأما الأسجاع فالمعانى تابعة لها، وهو قلب ما توجبه الحكمة فى الدلالة ؛ إذ كان الغرض الذى هو حكمة إنما هو الإبانة عن المعانى التى الحاجة إليها ماسة، فإذا كانت المشاكلة وُصْلة إليها فهو بلاغة، وإذا كانت المشاكلة على خلاف ذلك فهو عيب ولُكْنة، لأنه تكلف من غير الوجه الذى توجبه الحكمة"[1].

---

(١) النكت فى إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن) تحقيق محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط٤ ص٩٧ .

ولم ينفرد الرمانى بهـذا الرأى، وإنما شاركه فيه أبو الحـسن الأشعرى، على الرغم من اختلافه عنه مذهبيًـا، فالرمانى من المعتزلة، وأبو الحسن رأس طائفة الأشاعرة، وجرى القاضى أبو بكر الباقلانى (ت ٤٠٣هـ) على مذهب شيخه أبى الحسن، ونقل عنه رأيه، وأفاض فـى ذكر الحجج التى استند إليها المخالفون الذين قالوا بوجود السجع فى القرآن، وحاول الرد عليها وتفنيدها. إلا أن أكـثـر مـا ذكـره فى هذا الصـدد كـان مـن قـبـيل الجـدل العـقلى، والاعتراضات الذهنية التى تبتعد بالقارئ عن التأمل فى جمال النظم القرآنى.

ومن أبرز الأدلة التى استند إليهـا البـاقلانى وغـيره من القـائلين بنفى السجع عن القرآن أن الله عز وجل نفى ما زعـمه المشركون من أن القرآن قول كاهن، عقب نفيه بأنه قول شاعر، إذ قال عز وجل: " ﴿ **وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَّا تُؤْمِنُونَ * وَلا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً مَّا تَذَكَّرُونَ * تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ** ﴾ (الحاقة: ٤١-٤٣).

ويقـول هؤلاء إن رسول الله ﷺ لما قـضى فى جنين امرأة ضـربتهـا امرأة أخرى فسـقط جنينها ميتا - بغرة (العبـد أو الأمة) على عاقلة الضاربة، وقال رجل منهم "يا رسول الله، كيف نَدِى من لا شرب ولا أكلْ، ولا صاح واستهل، ومثل دمه يُطَل" (أى يهدر دمه) - أنكر الرسول عليه مقالته تلك، قائلا: "أسجعا كسجع الكهان ؟، أو قال: "أسجع كسجع الجاهلية ؟".

ويقولون كذلك إنه لو كان القرآن سجـعًا لكان غير خارج عن أساليب كلامهم، ولو كان داخلا فيها لم يقع بذلك إعجاز.

والذى نراه أن قياس نفى السجع عن القـرآن على نفى كونه قول شاعر - قياس لا يستقيم ؛ فقد جاء نفى الشـعر عن القرآن نفيا صريحًا، كما تدل على ذلك الآية الكريمة، فى حين أنه لم يرد نفى السجع عنه بمثل ذلك، وإنما

انصب النفى على كونه قول كاهن، وعلة النفى مـا تنطوى عليه أقوال الكهان من الإيهام بأنها من قوى غيبية عليا، تتقاصر دونها طاقة البشر مع ما فيها من أباطيل، وليس لأنها مسجوعة فى ذاتها.

ومن هنا كان إنكار الرسول ﷺ لكل ما يشتبـه بهذا اللون من التعبير فى تعليقه على سؤال الرجل عن دية الجنين، فى الحديث الذى أوردناه آنفًا.

وإلى هذا المعنى التفت الجاحظ (١٦٣-٢٥٥هـ) ونبـه إليه، حين عقب على ذلك الحديث بقوله: "قال عبد الصمد (ابن الفضل بن عيسى الرّقاشى): لو أن هذا المتكلم لم يُرد إلا الإقامة لهذا الوزن (يعنى استخدام السجع) لما كان عليه بأس، ولكنه عسى أن يكون أراد إبطال حق، فتشادق فى الكلام". ويشير الجاحظ إلى أن الشعر لم يكن محرمًا، بل إن الرسول ﷺ سمع من الشعر القصيد والرجز فاستحسنه، وأمر به شعراءه، وأن عامة أصحابه قد قالوا شعرا، قليلا كان ذلك أو كثيرًا، واستمعوا واستشهدوا، وبنى على ذلك قوله بأن السجع والمزدوج دون القصيد والرجز، فكيف يحل ما هو أكثر، ويحرم ما هو أقل؟[1].

ونحن نرى السجع فى أحاديث رسول الله ﷺ نفسه، من ذلك مثلا ما رواه ابن مسعود عنه ﷺ، فى قوله: استحيوُا من الله حق الحياء. قلنا: إنا لنستحى من الله يا رسول الله! قال: "ليس ذلك! ولكن الاستحياء من الله أن تحفظ الرأس وما وعى، والبطن وما حوى، وتذكر الموت والبلى، ومن أراد الآخرة ترك زينة الحياة الدنيا". ومنه أيضًا ما رواه عبد الله بن سلاّم قال: لما قدم رسول الله ﷺ، فجئت فى الناس لأنظر إليه، فلما تبينت وجهه علمت أنه ليس بوجه كذاب، فكان أول شىء تكلم به أن قال: "أيها

---

(١) انظر البيان والتبيين. جـ١ ص٢٨٧-٢٨٨.

الناس ! أفشوا السلام، وأطعموا الطعام، وصلوا بالليل والناس نيام تدخلوا الجنة بسلام»[1].

ولو أننا رجعنا إلى مفهوم السجع فى البلاغة العربية الذى أوردناه من قبل لألفيناه قد تحقق على أكمل وجه، وبأشكال مختلفة، فى معظم سور القرآن القصار، وفى مواضع كثيرة من سوره الطوال، وليس فى ذلك تسوية بينه وبين كلام العرب، فيخرج بذلك عن نطاق الإعجاز، كما زعم بعضهم. بل على العكس من ذلك نرى أن ورود السجع فيه إنما هو آية التحدى والإعجاز ؛ إذ يعنى أنه على الرغم من أنه نزل بلغتهم، وانتظم فى أساليبها، واشتمل على وجوه البلاغة السائدة فى بيانها، ومنها السجع، فإنه فاقها جميعا، وبلغ الذروة العالية فى جمال النظم، وحسن النسق، على نحو لا يطاوله فيه كلام آخر.

والواقع أن استخدام السجع على ألسنة الكهان، فى العصر الجاهلى، بما شابه من لغو وأباطيل على النحو الذى بيناه، ألقى عليه ظلالا قاتمة، وكان سببًا فى إحساس فريق من علماء المسلمين الأوائل بالنفور منه، ورفض الاعتراف بوجوده فى القرآن، تنزيها له عن وصفه بجنس ما يوصف به كلام الكهان، وقد سبق الجاحظ إلى إدراك هذا المعنى، فقال: «وكان الذى كرَّه الأسجاع بعينها، وإن كانت دون الشعر فى التكليف والصنعة، أن كهان العرب الذين كان أكثر الجاهلية يتحاكمون إليهم، وكانوا يدَّعون الكهانة، وأن مع كل واحد منهم رَئِيًا من الجن، مثل جارى جُهَيْنة، ومثل شِق، وسَطِيح، وعُزَّى سلمة، وأشباههم - كانوا يتكهنون ويحكمون بالأسجاع، كقوله:

---

(١) المثل السائر جـ١ ص٣٠٩ - ٣١٠ .

والأرض والسماء، والعقاب الصقعاء، واقعة ببقعاء. لقد نفَّر المجد بنى العُشراء، للمجد والسناء»[1].

ثم يقول الجاحظ: «وهذا الباب كثير، ألا ترى أن ضَمْرة بن ضمْرة، وهَرم بن قُطبة، والأقرع بن حابس، ونُفيل بن عبد العُزَّى كانوا يحكمون، ويُنفِّرون بالأسجاع، وكذلك ربيعة بن حُذار. قالوا: فوقع النهى فى ذلك الدهر لقرب عهدهم بالجاهلية، ولبقيتها فيهم، وفى صدور كثير منهم، فلما زالت العلة زال التحريم».

ويسوق الجاحظ بعد ذلك ما يعد دليلا على قبول السجع، وعدم تحريمه أو رفضه فى عصر صدر الإسلام، إذ يقول: «وقد كانت الخطباء تتكلم عند الخلفاء الراشدين، فيكون فى تلك الخطب أسجاع كثيرة فلا ينهونهم»[2].

خلاصة القول أن بناء العبارة فى كثير من آيات القرآن الكريم بأسلوب السجع، الذى عرفته البلاغة العربية، أمر واقع لا شك فيه. بل إن القرآن كان المعين الخصب الذى استمد منه البلاغيون نماذج لأشكاله المختلفة. ومع ذلك حرص جمهور العلماء على تجنب استخدام ذلك المصطلح معه، للسبب الذى بيناه، وآثروا، بدلا منه، مصطلح "الفاصلة" باعتبارها العنصر الأهم فى تلك الظاهرة الأسلوبية، وبها تتعلق أمور كثيرة فى القرآن، سنتولى بيانها بعد الحديث عن أشكال السجع.

فى ضوء هذا البيان لا نوافق الذين ذهبوا إلى تعليل استخدام "الفاصلة" فى القرآن، دون "السجع" بما بينهما من اختلاف فى الدلالة ؛ إذ

(١) الصقعاء : التى فى وسط رأسها بياض، والبقعاء : هى من الأرض المعزاء ذات الحصى الصغار نفَّرهم : حكم لهم بالغلبة على غيرهم، وبنو العُشراء : من بنى مازن بن فزارة بن ذبيان.

(٢) البيان والتبين جـ١ ص٢٩.

خصوا "السجع" - كما رأينا عند الرمانى - بما يكون فيه المعنى تابعًا للفظ ؛ فى حين أن "الفواصل" تكون فيها الألفاظ تابعة للمعانى، وتبعًا لهذه التفرقة يكون السجع معيبًا فى كل الحالات، والفواصل مقبولة حسنة على وجه الإطلاق.

ولسنا نرى هذه التفرقة إلا تفرقة تحكمية، فكل ظاهرة فنية يكون منها الجيد، ومنها الرديء، بل إن الشعر - على سبيل المثال - منه ما هو جيد رائع، ومنه ما هو دون ذلك، ومع ذلك لم يقل أحد بقصر اسم "الشعر" على النوع الأول، دون الثانى. وهكذا السجع اسم لظاهرة أو أسلوب فنى، يكون سائغًا جميلاً حينًا، ومتكلفًا مرذولا حينا آخر. وتبقى "الفاصلة" فى كل الحالات مصطلحًا دالاً على الكلمة الأخيرة من الفقرة، أو القرينة المسجوعة. ولو أننا مضينا على تخصيصها بما تتبع فيه الألفاظ المعانى، وخصصنا السجع بما تتبع فيه المعانى الألفاظ لاقتضى ذلك إطلاقها على كل أنواع البيان فى غير القرآن، متى توافر فيها هذا الشرط، ولفقد بذلك مصطلح الفاصلة مبرر تخصيصه بالقرآن.

أشكال السجع:

يتبين من تعريف السجع الذى ذكرناه آنفا أن الحد الأدنى الذى يتحقق به هو وجود فقرتين من الكلام، تتوافق الكلمتان الأخيرتان فيهما فى حرف واحد، وبالطبع يمكن أن تزيد عدد الفقرات المسجوعة عن ذلك، والكلمة الأخيرة من "السجعة" أو الفقرة المسجوعة تسمى " القرينة" وقد يطلقها بعضهم على السَّجعة كلها وتعرَّف بأنها القطعة من الكلام تُجعل مزاوجة لأخرى، سميت بذلك لمقارنة أختها. وهى بذلك تكون أخص بالسجع من الفقرة، لأن الفقرة تكون مسجوعة وغير مسجوعة، فى حين أن القرينة لا

تكون إلا مسجوعة. وعلى هذا تكون القرينتان فى النثر بمنزلة البيت من الشعر.

أما الفاصلة فهى كلمة آخر الآية. وفى رأى بعض العلماء أن هناك فرقًا بين الفواصل ورءوس الآى؛ "فالفاصلة هى الكلام المنفصل مما بعده، والكلام المنفصل قد يكون رأس آية وغير رأس، وكذلك الفواصل يكنّ رءوس آى وغيرها، وكل رأس آية فاصلة، وليس كل فاصلة رأس آية، فالفاصلة تعم النوعين، وتجمع الضربين"(١).

ويصف الزركشى الفاصلة بأنها تقع عند الاستراحة فى الخطاب لتحسين الكلام بها، وهى الطريقة التى يباين القرآن بها سائر الكلام، ويعلل تسميتها بهذا الاسم بأن الكلام ينفصل عندها، وذلك أن آخر الآية فَصَل بينها وبين ما بعدها، ويضيف تعليلا آخر هو وصف الله عز وجل للقرآن بأنه ﴿**كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ**﴾ (سورة فصلت: ٣)، فهو يرى أن التسمية مأخوذة أيضًا من هذه الآية. ومع أن الزركشى والسيوطى وغيرهما من العلماء المشتغلين بعلوم القرآن ربطوا ما بين الفاصلة القرآنية، وقافية البيت فى الشعر فإن الإجماع منعقد على منع استعمال القافية فى القرآن الكريم، لأن الله تعالى لما سلب منه اسم الشعر وجب سلب القافية عنه أيضًا لأنها منه، وخاصة به فى الاصطلاح، وكما يمتنع استعمال القافية فيه يمتنع استعمال الفاصلة فى الشعر؛ لأنها صفة لكتاب الله تعالى فلا تتعداه(٢).

---

(١) الزركشى، البرهان فى علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل، بيروت، دار الجيل جـ١ ص٥٣-٥٤.

(١) انظر السابق ص٥٨-٥٩. وانظر أيضًا السيوطى، الإتقان فى علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت، المكتبة العصرية جـ٣ ص ٢٩٢.

ومن الأمور المهمة التى نبهوا إليها أيضًا فى هذا الشأن أن مبنى الفواصل على الوقف؛ ولهذا يتم التقابل بين الفاصلتين، أو الفواصل المختلفة فى الحركة الإعرابية؛ لأنها تكون متماثلة الأواخر بالسكون عند الوقف عليها. واقرأ على سبيل المثال قوله تعالى من سورة الصافات: ﴿**لا يَسَّمَّعُونَ إِلَى الْمَلأِ الأَعْلَىٰ وَيُقْذَفُونَ مِن كُلِّ جَانِبٍ * دُحُورًا وَلَهُمْ عَذَابٌ وَاصِبٌ * إِلاَّ مَنْ خَطِفَ الْخَطْفَةَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ ثَاقِبٌ * فَاسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَم مَّنْ خَلَقْنَا إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّن طِينٍ لاَّزِبٍ**﴾ (٨-١١) فالفاصلة فى الآية الأولى (جانب) مجرورة فى حين أنها فى الآية التالية لها (واصبُ) مرفوعة، وهذا التقابل بين الرفع والجر نراه كذلك فى فاصلتى الآيتين الثالثة والرابعة.

ومثال آخر من سورة القمر نرى فيه فواصل عدد من الآيات المتوالية، وقد اختلفت الحركة الإعرابية لكل فاصلة تبعًا لموقعها فى الجملة، أو لنوع صيغتها، وهذا الاختلاف ما بين رفع بالضمة، وبناء على الفتحة، وبناء على السكون، وجر بالكسرة، لكن القراءة تكون بالوقف على كل منها بالسكون، فتأخذ جميعًا سمتا واحدا، لا شذوذ فيه. والآيات التى نعنيها هى قوله تعالى: ﴿**خُشَّعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ * مُّهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ يَقُولُ الْكَافِرُونَ هَذَا يَوْمٌ عَسِرٌ * كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ فَكَذَّبُوا عَبْدَنَا وَقَالُوا مَجْنُونٌ وَازْدُجِرَ * فَدَعَا رَبَّهُ أَنِّي مَغْلُوبٌ فَانتَصِرْ * فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُّنْهَمِرٍ**﴾ (القمر٧: ١١)

وما يجرى فى فواصل القرآن يجرى فى الأسجاع فى أى نص من نصوص العربية، وفى هذا يقول صاحب البرهان: "ولا شك أن كلمة الأسجاع موضوعة على أن تكون ساكنة الأعجاز، موقوفا عليها؛ لأن الغرض

المجانسة بين القرائن والمزاوجة ؛ ولا يتم ذلك إلا بالوقف، ولو وَصَلْت لم يكن بدّ من إجراء كل القرائن على ما يقتضيه حكم الإعراب، فعطّلت عمل الساجع وفوّت غرضهم"[1] (كذا فى الأصل !!).

ونظرًا لتنوع جهات التماثل والتوافق بين القرينتين المتواليتين فى الكلام المنثور تتنوع أشكال السجع والفواصل، وذلك على النحو الآتى:

النوع الأول: وهو ما تتساوى فيه ألفاظ القرينتين في الوزن، بحيث لا تزيد إحداهما عن الأخرى، مع اتفاق الفاصلتين فى حرف واحد، وقد أضاف بعضهم إلى ذلك قيدا آخر، هو أن يكون ما فى القرينة الأولى مقابلا لما فى القرينة الثانية، كما فى قوله تعالى: ﴿إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ * ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ﴾ (سورة الغاشية: ٢٤، ٢٥)، وقوله: ﴿إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ * وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ﴾ (الانفطار ١٣، ١٤). ومنه أيضًا قوله ﷺ: "اللهم أعط منفقا خلفا، وأعط ممسكا تلفا". ويسمى هذا النوع باسم "الترصيع"، أو "السجع المرصَّع" وهو أحسن وجوه السجع، إذا سلم من الاستكراه، كما يقول أبو هلال العسكرى[2].

النوع الثانى: ما تتفق فيه الفاصلتان فى الوزن والروى ولم يكن ما فى الأولى مقابلا لما فى الثانية، ويسمى المتوازى، كقوله تعالى: ﴿فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ * وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ﴾، وقوله: ﴿فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ * وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ﴾ (الضحى: ٩، ١٠)، وقوله تعالى: ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا *

---

(١) الزركشى، البرهان جـ١ ص٧١.

(٢) انظر الصناعتين ص٢٩٦.

فالمُورِيات قَدْحًا﴾ وقوله فى السورة نفسها: ﴿فأثَرْنَ بِهِ نَقْعًا ۞ فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا﴾ (العاديات: ١-٢، ٤-٥) وقوله ﷺ: "اللهم اقبل توبتى واغسل حوبتى" ومن هذا النوع أيضًا قول شوقى فى خاطرة من خواطره التى اختتم بها كتابه "أسواق الذهب": "أساطين البيان أربعة: شاعر سار بيتُهُ، ومصورٌ نطق زيتُهُ، وموسيقى بكى وترُه، ومثَّال ضحك حجرُه"، والتوازى هنا بين فاصلتى القرينة الأولى والثانية من جهة، وبين فاصلتى الثالثة والرابعة من جهة أخرى.

النوع الثالث: ما تتفق فيه الفاصلتان فى حرف الروى مع اختلافهما فى الوزن، ويسمى "المطرَّف" ومرجع هذه التسمية إلى أن التوافق يقع فى الطرف فقط، أى الحرف الأخير، ومن أمثلته قوله تعالى: ﴿مَا لَكُمْ لا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا ۞ وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا﴾ (سورة نوح: ١٣-١٤) فالفاصلتان "وقارا" و"أطوارا" اتفقتا فى حرف الروى، وهو الراء، واختلفتا فى الوزن كما هو واضح.

النوع الرابع: ما تختلف فيه الفاصلتان فى الروى، مع اتفاق ألفاظ القرينتين كلها أو بعضها فى الوزن، ويسمى "المتوازن"، ومنه قوله تعالى: ﴿وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ ۞ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ﴾ (الغاشية: ١٥-١٦)، وقوله: ﴿وَآتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَبِينَ ۞ وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ﴾ (الصافات: ١١٧، ١١٨)، فلفظ "الكتاب" و"الصراط" متوازنان. ولفظ "المستبين"، و"المستقيم"، متوازنان، وقوله تعالى: ﴿فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلاً ۞ إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدًا ۞ وَنَرَاهُ قَرِيبًا ۞ يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاءُ كَالْمُهْلِ ۞ وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ﴾ (المعارج ٥-٩)، وقوله: ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى ۞ وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى ۞ وَمَا خَلَقَ

الذَّكَرَ وَالأُنثَىٰ.. الخ ﴾ (سورة الليل ١-٣). وقوله: ﴿وَالضُّحَىٰ * وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ * مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ * وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَىٰ..﴾ (الضحى ١ - ٤)[1].

ومنه أيضًا قوله تعالى: ﴿وَاتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ آلِهَةً لِّيَكُونُوا لَهُمْ عِزًّا * كَلَّا سَيَكْفُرُونَ بِعِبَادَتِهِمْ وَيَكُونُونَ عَلَيْهِمْ ضِدًّا * أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا﴾ (مريم: ٨١-٨٤) فالفاصلتان الأوليان "عزًّا" و "ضدًّا" متفقتان فى الوزن، مختلفتان فى الروى. وهكذا الفاصلتان فى الآيتين الثالثة والرابعة " "أزًّا"، و"عدًّا" وهذا النوع من الازدواج كثير جدا فى القرآن الكريم.

"وأحسن السجع - كما يقول صاحب البرهان - ما تساوت قرائنه ليكون شبيها بالشعر فإن أبياته متساوية كقوله تعالى: ﴿فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ * وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ * وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ﴾ (الواقعة: ٢٨-٣٠). ثم ما طالت قرينته الثانية كقوله تعالى: ﴿وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَىٰ * مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ﴾ (النجم: ١، ٢)، أو الثالثة كقوله تعالى: ﴿خُذُوهُ فَغُلُّوهُ * ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ * ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا فَاسْلُكُوهُ﴾ (الحاقة ٣٠-٣٢).

والنقطة المهمة التى ننبه إليها، أن الأثر الجمالى للسجع بأشكاله السابقة ليس قيمة ثابتة فى جميع الحالات، وإنما يختلف الأمر فى ذلك كما يختلف الأمر فى الشعر، وسائر الفنون؛ فكما أن من الشعر ما يكون فيضا عن طبع وفطرة، ومنه ما يغلب عليه التكلف. كذلك السجع منه ما تتدفق به قريحة

---

(١) انظر البرهان حـ١، ص ٧٦.

الكاتب فيكون سائغا مقبولاً، لا تنفك فيه الدلالة عن صيغتها الأسلوبية، ومنه ما يجهد فيه الكاتب نفسه، ويسعى بكل سبيل إلى أن يأتى كلامه مسجوعًا، فيأتى غثا سقيما. نجد نماذج لذلك فى كتابات عصور التخلف والضعف، حيث لجأ كثير من الكتاب إلى السجع فى محاولة منهم لتجميل ما يكتبون، وتعويض ما يعوز كتاباتهم من عمق الفكر، وحيوية الشعور.

فلما استرد الأدب العربى عافيته مع مطالع عصر النهضة أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، رأينا شوقى يكتب فصولاً من النثر المسجوع سلسة طيِّعة، بمنجاة عن التكلف الذى غلب على كتابات كتاب عصر المماليك والأتراك العثمانيين، وجمع هذه الفصول فى كتابه المعروف "أسواق الذهب" المشار إليه من قبل، ومما كتبه - على سبيل المثال - عن "الصوم".

"حرمان مشروع، وتأديب بالجوع، وخشوع لله وخضوع، لكل فريضة حكْمة، وهذا الحكم ظاهره العذاب وباطنه الرحمة، يستثير الشفقة، ويحض على الصدقة، يكسر الكِبْر، ويُعلِّم الصبر، ويسن خلال البر، حتى إذا جاع من ألف الشبَع، وحرِم المترفُ أسباب المتَع عرف الحرمان كيف يقع، والجوع كيف ألَمُه إذا لذَع"[1].

وكتب عن "المال" فقال:

"يا مالُ! الدنيا أنت، والناس حيث كنت، سحَرْت القرون، وسخرت من قارون وسعرت النار يانيرون، تعود الحقد أن يحالفك، وأبى الحسد أن يخالفك، وكَتب على الشر أن يخالطك ويؤالفك، الفتنة إن حركتها اتقدت، وإن تركتها رقدت، والحرْب وهى الحرَبُ تبعثها ذات لهب، منك الرياح ومنك الحطب".

---

(١) أسواق الذهب، مطبعة الهلال ١٩٣٢ ص٨٤.

وقد سبق للبلاغيين العرب أن تنبهوا إلى ما أشرنا إليه من ضرورة أن يكون السجع طبيعيا، وليس متكلفا اجتلبه الكاتب اجتلابا، وفى هذا يقول عبد القاهر معمما الحكم على السجع والجناس معا: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذى طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلا، ولا تجد عنه حولا"(١)، وفصل ابن الأثير القول فى هذا الصدد. فأشار إلى أن الألفاظ المسجوعة ينبغى أن تكون "حلوة حارة، طنَّانه رنانة، لاغثَّة ولا باردة. وأعنى بقولى: "غثّة" و "باردة" أن صاحبها يصرف نظره إلى السجع نفسه، من غير نظر إلى مفردات الألفاظ المسجوعة، وما يشترط لها من الحسن، ولا إلى تركيبها، وما يشترط له من الحسن، وهو فى الذى يأتى به من الألفاظ المسجوعة كمن ينقش أثوابا من الكُرْسف (القطن)، أو ينظم عقدا من الخزف الملون.

ويمضى ابن الأثير قائلا: "فإذا صُفِّى الكلام المسجوع من الغثاثة والبرْد فإن وراء ذلك مطلوبا آخر، وهو أن يكون اللفظ فيه تابعًا للمعنى، لا أن يكون المعنى فيه تابعًا للفظ فإنه يجىء عند ذلك كظاهر مُمَوَّه على باطن مُشوَّه، ويكونُ مثلهُ كغمد من ذهب على نَصْل من خشب"(٢).

والواقع أن ما اشترطه ابن الأثير من أن تكون "الألفاظ المسجوعة حلوة حارة.. الخ" إنما هى أوصاف إنشائية جوفاء، ليس لها مدلول منضبط، وربما أبهمت مراده أكثر مما أوضحته. على أنه ما لبث أن عاد إلى الفكرة الأساسية التى نبه إليها عبد القاهر من قبل، وهى البعد عبد التكلف ثم زادها

---

(١) أسرار البلاغة تحقيق محمود شاكر ص١١ .

(٢) المثل السائر، الجزء الأول الطبعة الثانية ص٣١٣ .

وضوحًا وتفصيلاً، حين أشار إلى ضرورة حسن الاختيار لمفردات السجع، وحسن الاختيار لتراكيبه أيضًا، ثم أضاف شرطين آخرين أحدهما: أن يكون اللفظ فى الكلام المسجوع تابعًا للمعنى، وليس المعنى تابعًا للفظ.. والآخر أن تكون كل من الفقرتين المسجوعتين دالة على معنى غير المعنى الذى دلت عليه أختها، وقد عد هذا الشرط الأخير سر السجع، وخلاصته المطلوبة؛ لأنه إذا كان المعنى فى السجعتين سواء، فذلك هو التطويل بعينه، "لأن التطويل إنما هو الدلالة على المعنى بألفاظ يمكن الدلالة عليها بدونها، وإذا وردت سجعتان تدلان على معنى واحد كانت إحداهما كافية فى الدلالة عليه"[1].

هذا الذى يعد شرطًا أساسيًا فى قبول السجع وحسنه قد توافر على أحسن وجه فى نظم القرآن، فجاءت فواصله فى مواضعها، والارتباط الدلالى بين تلك الفواصل والكلام الذى جاءت فى خواتيمه ارتباط وثيق محكم، قد يبدو واضحًا حينا، وخفيا حينا آخر، يحتاج إلى تأمل وإنعام نظر. انظر مثلا إلى قوله تعالى: ﴿**وَرَدَّ اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِغَيْظِهِمْ لَمْ يَنَالُوا خَيْرًا وَكَفَى اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وَكَانَ اللَّهُ قَوِيًّا عَزِيزًا**﴾ (سورة الأحزاب: ٢٥) فلو انتهت الآية عند قوله: "وكفى الله المؤمنين القتال"، بدون جملة التذييل التى اختتمت بها، وفيها الفاصلة بالطبع "لأوهم ذلك بعض الضعفاء موافقة الكفار فى اعتقادهم أن الريح التى حدثت كانت سبب رجوعهم، ولم يبلغوا ما أرادوا، وأن ذلك أمر اتفاقى، فأخبر سبحانه فى فاصلة الآية عن نفسه بالقوة والعزة ليُعلِّم المؤمنين، ويزيدهم يقينا وإيمانًا على أنه الغالب الممتنع، وأن حزبه كذلك، وأن تلك الريح التى هبت ليست اتفاقًا؛ بل هى

---

(١) المثل السائر، مرجع سابق ص٣١٥ .

من إرساله سبحانه على أعدائه كعادته ؛ وأنه ينوّع النصر للمؤمنين ليزيدهم إيمانًا، وينصرهم مرة بالقتال كيوم بدر، وتارة بالريح كيوم الأحزاب، وتارةً بالرعب كبنى النضير، وطوراً ينصر عليهم كيوم أُحد، تعريفا لهم أن الكثرة لا تغنى شيئا، وأن النصر من عنده كيوم حُنين"[1].

ويصف الزركشي دور الفاصلة هنا بـ "التمكين"، ومعناه أن السياق يمهد لها تمهيداً تأتى به متمكنة فى مكانها، مستقرة فى قرارها، مطمئنة فى موضعها، غير نافرة ولا قلقة، متعلقًا معناها بمعنى الكلام كلّه تعلُّقا تاما ؛ بحيث لو طُرحت لاختل المعنى واضطرب الفهم"[2].

واقرأ قوله تعالى فى سورة السجدة: ﴿ **أَوَلَمْ يَهْدِ لَهُمْ كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّنَ الْقُرُونِ يَمْشُونَ فِي مَسَاكِنِهِمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ أَفَلَا يَسْمَعُونَ * أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا نَسُوقُ الْمَاءَ إِلَى الْأَرْضِ الْجُرُزِ فَنُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا تَأْكُلُ مِنْهُ أَنْعَامُهُمْ وَأَنفُسُهُمْ أَفَلَا يُبْصِرُونَ** ﴾ (الآيتان: ٢٦، ٢٧) ففاصلة الآية الأولى "أفلا يسمعون"، فى حين أن فاصلة الآية الثانية "أفلا يبصرون"، وكلتاهما تشاكل دلالة الآية التى قبلها، وترتبط بها ارتباطا وثيقا؛ فالآية الأولى تنعى على كفار مكة عدم اتعاظهم بأخبار الأمم التى أهلكها الله من قبلهم، على الرغم من مرورهم فى ديارهم فى طريقهم إلى بلاد الشام للتجارة، فالموعظة هنا مصدرها السماع فناسبها التعقيب بالفاصلة "أفلا يسمعون". أما فى الآية الثانية فالإنكار على المشركين فيها راجع إلى عدم اعتبارهم بما يرونه بأبصارهم من خروج النبات من الأرض اليابسة، بعد أن يأتى إليها الماء، فتأكل منه

---

(١) البرهان جـ١ ص٧٩ .

(٢) السابق الصفحة نفسها.

أنعامـهم ويأكلون هم أيضا منه ؛ فقـد كان عليهم أن يعـتبروا بهـذا المشاهد المحسوس، ويؤمنوا بالذى أوجد لهم ذلك، وهيأه ويسره.

ومن أمثلة التمكين للفاصلة أيضا قوله تعالى: ﴿ **لا تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ** ﴾ (الأنعام: ١٠٣): "فاللـطيف" مأخوذ من اللطف، بمعنى خفاء الإدراك، وهـو ما يلائم الجملة الأولى من الآية (لا تدركه الأبصار): و"الخبير" بمعنى الذى يحيط علمـه بكل الكائنات، ومنها الأبصار التى لا تدركـه، وذلك مناسب للجملة الثـانية من الآية (وهو يدرك الأبصار).

وكان التـمهيد للفـاصلة القرآنية على هذا النحـو دافعًا لأحد الصـحابة على التنبؤ بها، عند سماع صدر آية من الآيات، فبـادر إلى ختمها بها، قبل أن يسمع آخرها، فقـد روى عن زيد بن ثابت أنه قال: أملى علىَّ رسول الله ﷺ هذه الآيـة: ﴿ **وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ مِن سُلالَةٍ مِّن طِينٍ** ﴾ إلى قـوله: ﴿ **خَلْقًا آخَرَ** ﴾ (المؤمنون: ١٢-١٤)، عندئذ قال معاذ بن جبل: ﴿ **فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ** ﴾؛ فضحك رسول الله ﷺ، فقال له معاذ: مم ضحكت يا رسول الله؟ قال: بها خُتِمت!

بل إن بعض الأعـراب الذين لم يقرءوا القـرآن فطن عند سمـاع بعض آياته إلى ما يتوقع أن تُختم به، اتساقا مع بدايتهـا، مهتديًا فى ذلك بسليقته، فقد حكى أن أعـرابيا سمع قارئا يقـرأ قوله تعالى: ﴿ **فَإِن زَلَلْتُم مِّنْ بَعْدِ مَا جَاءَتْكُمُ الْبَيِّنَاتُ** ﴾ (البقرة آية: ٢٠٩) ويختم الآية بقوله: ﴿ **فاعلموا أن الله غفور رحيم** ﴾، فقال الأعرابى: إن كان هذا كلام الله فلا يقول كذا، [ومر بهما رجل فقال: كيف تقرأ هذه الآية ؟ فقال الرجل: ﴿ **فَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ**

حكيم﴾، فقال الأعرابى: هكذا ينبغى] الحكيم لا يذكر الغفران عند الزلل، لأنه إغراء عليه[1].

والواقع أن ارتباط الفاصلة بما سبقها من الآية يتنوع تنوعًا مثيرًا، فأحيانا تكون لفظة الفاصلة نفسها تقدمت فى أول الآية، كما فى قوله تعالى: ﴿ **لَكِنِ اللَّهُ يَشْهَدُ بِمَا أَنزَلَ إِلَيْكَ أَنزَلَهُ بِعِلْمِهِ وَالْمَلائِكَةُ يَشْهَدُونَ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ شَهِيدًا** ﴾ (النساء: ١٦٦) وقوله: ﴿ **وَلَقَدِ اسْتُهْزِئَ بِرُسُلٍ مِّن قَبْلِكَ فَحَاقَ بِالَّذِينَ سَخِرُوا مِنْهُم مَّا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِءُونَ** ﴾ (الأنعام: ١٠)، أو فى أثنائها، كما فى قوله تعالى: ﴿ **رَبَّنَا لا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً إِنَّكَ أَنتَ الْوَهَّابُ** ﴾ (آل عمران: ٨)، والتوافق هنا بين فعل الأمر "هب"، وصيغة المبالغة "الوهاب"[2].

وأحيانا يكون فى أول الآية ما ينبئ عن الفاصلة ويدل عليها، والفرق بين هذا النوع والنوع السابق أن الارتباط بين الفاصلة هنا وما جاء فى الآية التى انتظمتها ارتباط لفظى ودلالى؛ فى حين أنه هنا، ارتباط دلالى فحسب، ومنه قوله تعالى: ﴿ **وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ** ﴾ (يس: ٣٧)؛ فالقارئ - كما يقول ابن أبى الإصبع - إذا كان حافظا لهذه السورة، متفطنا إلى أن مقاطع فواصلها النون المُردفَة، وسمع فى صدر هذه الآية "وآية لهم الليل نسلخ منه النهار: علم أن الفاصلة "مظلمون"؛ فإن من انسلخ النهار عن ليله أظلم، أى دخل فى الظلمة[3].

---

(١) انظر الإتقان فى علوم القرآن للسيوطى تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم جـ٣ ص٣٠٢-٣٠٣.

(٢) يسمى هذا النوع عند البلاغيين باسم التصدير، أو "رد العجز على الصدر".

(٣) انظر تحرير التحبير تحقيق الدكتور حفنى شرف (المجلس الأعلى للشئون الإسلامية) ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥ ص٢٢٨-٢٢٩.

وقد يخفى وجه الربط بين الفاصلة والكلام الذى تقدمها على نحو أكثر مما سبق، كما فى قوله تعالى، على لسان عيسى عليه السلام فى شأن قومه الذين ادعوا عليه زورا وبهتانا أنه دعاهم إلى عبادته وأمه مريم: ﴿ إِن تُعَذِّبْهُمْ فَإِنَّهُمْ عِبَادُكَ وَإِن تَغْفِرْ لَهُمْ فَإِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾ (المائدة: ١١٨) فمقتضى قوله "وإن تغفر لهم" أن تكون فاصلته "فإنك أنت الغفور الرحيم". إلا أن النظر الدقيق فى معنى الآية يهتدى إلى حسن الفاصلة التى جاءت بها، وملاءمتها لموقعها تمام الملاءمة؛ ذلك أنها تؤكد تعلق الحكم على هؤلاء القوم بمشيئة الله وحده، فهو العزيز الغالب الذى لا يعلو سلطان فوق سلطانه، ولا تحول قوة، مهما كانت، دون تعذيب من استحق العذاب من عباده، فإذا شاء الغفران لهم مع استحقاقهم العذاب فذلك مقتضى حكمته التى تضع كل شىء فى موضعه، وليس لأحد الاعتراض عليه ؛ من ثم أصاب الزركشى وتبعه السيوطى، فى وصف كلمة "الحكيم" فى الآية بأنها "احتراس حسن"[1].

ومن عجيب ما يلفت النظر فى أمر تلاؤم الفاصلة مع الكلام الذى سبقها أننا نرى كلاما واحدا فى سورتين، يختتم فى كل منهما بفاصلة مختلفة كل الاختلاف عن الفاصلة فى الأخرى. انظر إلى قوله تعالى فى سورة إبراهيم " ﴿ وَإِن تَعُدُّوا نِعْمَتَ اللَّهِ لَا تُحْصُوهَا إِنَّ الْإِنسَانَ لَظَلُومٌ كَفَّارٌ ﴾ (آية : ٣٤)؛ وقوله فى سورة النحل: ﴿ وَإِن تَعُدُّوا نِعْمَةَ اللَّهِ لَا تُحْصُوهَا إِنَّ اللَّهَ لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴾ (الآية: ١٨) ؛ فإذا تدبرنا الأمر ألفينا كلتا الفاصلتين ترتبط بما قبلها على نحو مختلف مما ترتبط به الأخرى، فالأولى تجلو حقيقة

---

(١) انظر البرهان جـ١ ص٨٩، والإتقان جـ٣ ص٣٠٨ .

موقف الإنسان مما أسبغ الله عليه من نعم وفيرة تند عن الحصر، فهو لا يقابلها بما تستحق من الشكر والحمد، ولذا هو ظالم لنفسه جاحد لحق ربه عليه. في حين تسجل الفاصلة الثانية الوجه الآخر من القضية نفسها، وهو أن الله عز وجل بعطائه للإنسان تلك النعم الكثيرة يغفر له كفرانه بها، ويرحمه بما يفيضه عليه منها، وشتان ما بين الموقفين!

وقريب من هذا ما نراه من اختلاف فاصلتين متواليتين مع وحدة المحدَّث عنه، كما في قوله تعالى: ﴿وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَّا تُؤْمِنُونَ * وَلا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً مَّا تَذَكَّرُونَ﴾ (الحاقة: ٤١-٤٢)؛ فالآيتان تتحدثان عن أمر واحد، هو القرآن الكريم، والآية الأولى تنفي اتهام المشركين له بأنه قول شاعر، والثانية تنفي اتهامهم إياه بأنه قول كاهن، ومع ذلك اختلفت الفاصلة في الآيتين؛ وذلك أن اختلاف القرآن عن الشعر من الوضوح بحيث لا يصدر الاتهام السابق إلا عن كافر معاند، لذا ناسب ختم الآية بقوله: ﴿قَلِيلاً مَّا تُؤْمِنُونَ﴾ (الحاقة - ٤١) أما فيما يتعلق بكلام الكهان فإنه من النثر الذى يشبه القرآن، لكن هناك فرقا بينهما يغيب عن أولئك الذين وصفوه بأنه قول كاهن، وهو فرق يحتاج إلى تدبر ما فى القرآن من وجوه البلاغة العالية، وبديع النظم الذى لا يطاوله فيه كلام أحد من البشر، وهكذا جاء ختم الآية بما يتناسب مع هذا المعنى، وذلك قوله ﴿قَلِيلاً مَّا تَذَكَّرُونَ﴾ (الحاقة - ٤٢).

وإذا كان المحدَّث عنه، فى النوع السابق، واحدا مع اختلاف الفواصل فإن ثمة نمطًا آخر تختلف فيه الفواصل مع تواليها فى موضع واحد، وكل منها ملائم لما سبقه من كلام. تأمل قوله تعالى فى سورة الأنعام: ﴿قُلْ تَعَالَوْا أَتْلُ مَا حَرَّمَ رَبُّكُمْ عَلَيْكُمْ أَلاَّ تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئًا وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَلا تَقْتُلُوا

أَوْلادَكُم مِنْ إِمْلاقٍ نَحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ وَلا تَقْرَبُوا الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ وَلا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلاَّ بِالْحَقِّ ذَلِكُمْ وَصَّاكُم بِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ۞ وَلا تَقْرَبُوا مَالَ الْيَتِيمِ إِلاَّ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ حَتَّىٰ يَبْلُغَ أَشُدَّهُ وَأَوْفُوا الْكَيْلَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْطِ لا نُكَلِّفُ نَفْسًا إِلاَّ وُسْعَهَا وَإِذَا قُلْتُمْ فَاعْدِلُوا وَلَوْ كَانَ ذَا قُرْبَىٰ وَبِعَهْدِ اللَّهِ أَوْفُوا ذَلِكُمْ وَصَّاكُم بِهِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ ۞ وَأَنَّ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلا تَتَّبِعُوا السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَن سَبِيلِهِ ذَلِكُمْ وَصَّاكُم بِهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ (الآيات ١٥١-١٥٣).

فالآيات الثلاث توالت فى إثر بعضها، واشتملت على ثلاث مجموعات من الأوامر والنواهى ؛ أولاها جاءت فاصلتها **"لعلكم تعقلون"**، والثانية **"لعلكم تذكرون"** والثالثة **"لعلكم تتقون"**، وقد يلوح للقارئ - بادى الرأى - أن هذا الاختلاف ضرب من تنويع الفواصل دفعا للرتابة، لكن هذا السبب، على وجاهته، لا يكفى وحده، وما ينبغى الاقتصار عليه عند النظر فى نظم القرآن. ولو أننا تدبرنا الآيات لتبين لنا أن ما جاء فى الآية الأولى من الشرك بالله، وعقوق الوالدين، وقتل الأولاد خشية الفقر، واقتراف الفواحش، وقتل النفس التى حرم الله قتلها - كل ذلك لا يكون إلا عن غلبة الهوى على الإنسان وغياب عقله، وأى إنسان عاقل لو فكر فى هذه الموبقات لارتدع عن ارتكابها، فذلك ما يقتضيه منطق العقل؛ والآية الثانية تنهى عن أخذ مال اليتيم، وتأمر باستيفاء الكيل والميزان، والعدل فى الحكم، والوفاء بعهد الله، وكلها أمور يحب المرء أن تتحقق له، وفى المقابل عليه أن يحققها لغيره، مصداقا لمبدأ المعاملة بالمثل، "فمن علم أن له أيتاما يُخلفهم من بعده لا يليق به أن يُعامِل أيتام غيره إلا بما يحب أن يعامَل به أيتامه، ومن

يكيل أو يزن أو يشهد لغيره، لو كان ذلك الأمر له، لم يحب أن يكون فيه خيانة، ولا بخس، وكذا من وَعَد، لو وُعِد، لم يحب أن يُخلف، ومن أحب ذلك عامل الناس به ليعاملوه بمثله ؛ فترك ذلك إنما يكون لغفلة عن تدبر ذلك وتأمله ؛ فذلك ناسب الختم بقوله: "لعلكم تذكَّرون".

وأما الثالثة فلأن ترك اتباع شرائع الله الدينية مؤدٍّ إلى غضبه وعقابه، فحَسن "لعلكم تتقون" أى [تتقون] عقاب الله بسببه"[1].

الإيقاع الصوتي للفواصل بين التماثل والاختلاف:

فإذا نظرنا إلى الفاصلة القرآنية من حيث الجرس الصوتى ألفينا عالما آخر من حسن التنسيق، وجمال التنظيم يبهر القارئ ؛ ذلك أنه على الرغم من الربط بين الفاصلة فى القرآن - أو النثر المسجوع بعامة - والقافية فى الشعر، وقياس الأولى على الأخيرة فإن ثمة فرقا يجب ألا نغفله، مُفاده أن القافية تتمثل فى آخر حرف ساكن فى البيت إلى أول ساكن قبله، وحركة الحرف الذى قبل ذلك الساكن، وما بين هذين الساكنين من حروف، ولهذا قد تكون بعض كلمة، أو كلمة تامة، أو كلمة وبعض أخرى، أو كلمتين. ووحدة القافية تقتضى الاتفاق فى كل تلك الحركات والسواكن.

أما نظام الفاصلة فهو أكثر تحرراً من ذلك ؛ إذ نراها تجرى فى عدد من آيات السورة الواحدة على نسق يستمر آيتين، أو ثلاث آيات أو أكثر، ثم ما يلبث أن يتحول عنه إلى نسق آخر لا يُلتزم فيه بعدد محدد من الآيات كذلك، وقد يكون التحول إلى فاصلة مختلفة فى آية واحدة، ليعود النسق المتعدد الآيات ذو الفاصلة الموحدة مرة أخرى، وهكذا فى تنوع وتناسق بديعين. اقرأ - إن شئت على سبيل المثال فحسب - قوله تعالى:

---

(١) الإتقان جـ٣ ص٥-٣ .

﴿ وَالْمُرْسَلاتِ عُرْفًا * فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا * وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا * فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا * فَالْمُلْقِيَاتِ ذِكْرًا * عُذْرًا أَوْ نُذْرًا * إِنَّمَا تُوعَدُونَ لَوَاقِعٌ * فَإِذَا النُّجُومُ طُمِسَتْ * وَإِذَا السَّمَاءُ فُرِجَتْ * وَإِذَا الْجِبَالُ نُسِفَتْ * وَإِذَا الرُّسُلُ أُقِّتَتْ * لأَيِّ يَوْمٍ أُجِّلَتْ * لِيَوْمِ الْفَصْلِ * وَمَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الْفَصْلِ ﴾ (المرسلات: ١-١٤).

وهذا التنوع والتباين فى نظام الفواصل القرآنية لا حدود له، ويكاد يكون من المتعذر ضبطه فى قوالب صارمة، لكنه يحتفظ فى كل الحالات، بضرب من الإيقاع بالغ الروعة والتفرد، حتى لتوشك كل سورة أن تنفرد بنظام خاص من الإيقاع لا تشاركها فيه سورة أخرى، ولنأخذ على سبيل المثال سورة الأنبياء، ففواصلها تنتهى جميعا بحرف "النون"، "معرضون"، "يلعبون"، "تبصرون"، "خالدين".. الخ، باستثناء أربع آيات، انتهت فواصلها بالميم، وهى الآية الرابعة: ﴿ قَالَ رَبِّي يَعْلَمُ الْقَوْلَ فِي السَّمَاءِ وَالأَرْضِ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ ﴾، والآية السادسة والستون ﴿ قَالَ أَفَتَعْبُدُونَ مِن دُونِ اللَّهِ مَا لا يَنفَعُكُمْ شَيْئًا وَلايَضُرُّكُمْ ﴾، والآية التاسعة والستون ﴿ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ ﴾ * وأخيراً الآية السادسة والسبعون ﴿ وَنُوحًا إِذْ نَادَىٰ مِن قَبْلُ فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَنَجَّيْنَاهُ وَأَهْلَهُ مِنَ الْكَرْبِ الْعَظِيمِ ﴾. أما الحرف الذى قبل النون فهو إما الواو وإما الياء، على التعاقب، لكن دون التزام بنظام ثابت، على نحو ما نرى فى الآيات التالية على سبيل المثال:

﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَىٰ وَهَارُونَ الْفُرْقَانَ وَضِيَاءً وَذِكْرًا لِّلْمُتَّقِينَ * الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُم بِالْغَيْبِ وَهُم مِّنَ السَّاعَةِ مُشْفِقُونَ * وَهَذَا ذِكْرٌ مُّبَارَكٌ أَنزَلْنَاهُ أَفَأَنتُمْ لَهُ مُنكِرُونَ * وَلَقَدْ آتَيْنَا إِبْرَاهِيمَ رُشْدَهُ مِن قَبْلُ وَكُنَّا بِهِ عَالِمِينَ * إِذْ قَالَ لأَبِيهِ

وَقَوْمِهِ مَا هَذِهِ التَّمَاثِيلُ الَّتِي أَنتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ * قَالُوا وَجَدْنَا آبَاءَنَا لَهَا عَابِدِينَ﴾

ومع ذلك هناك فاصلة واحدة فى آية من آيات السورة، الحرف قبل الأخير فيها هو "الكاف"، وليس الواو أو الياء، وهى الآية السادسة والستون التى ذكرناها من قبل.

وإذا كان إيقاع الفواصل فى سورة الأنبياء على النحو الذى بينا فإنه فى السورة التالية لها مباشرة فى المصحف، وهى سورة الحج"، يمضى على نسق مختلف، فالحرف الأخير من فواصلها كثير التباين فهو: الميم، والدال، والراء، والجيم، والقاف، والظاء، والهمزة، والنون، والزاى، والطاء، أما الحرف الذى يسبق هذا الحرف الأخير فهو ما بين "الياء" و"الواو"، فيما عدا الآية الثامنة عشرة التى جاء الحرف الأخير فى فاصلتها مسبوقا بحرف الألف: "يشاء" فى قوله تعالى: ﴿**وَمَن يُهِنِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِن مُّكْرِمٍ إِنَّ اللَّهَ يَفْعَلُ مَا يَشَاءُ**﴾.

ومغزى ما تقدم أن الفاصلة القرآنية تضفى على النص قيمة صوتية منتظمة ينقسم بها سياقه إلى وحدات أدائية، تعد معالم للوقف والابتداء، وتتضافر مع الإيقاع الناشىء عن توازن الجمل والعبارات، فيتولد من تضافرهما أثر جمالى لا يبعد كثيرا عما نحسه من وزن الشعر وقافيته، ولكن هذا الأثر يمتاز عن ذلك بالحرية من كل قيد، مما تفرضه الصنعة على الوزن والقافية[1].

وهذا الأثر الجمالى هو ما عده سيد قطب ضربا من التناسق الفنى جمع به النظم القرآنى بين مزايا النثر والشعر جميعًا، فقد أعفى التعبير من قيود

---

(١) انظر الدكتور تمام حسان، البيان فى روائع القرآن (مكتبة الأسرة) جـ١ ص١٩٥-١٩٦.

القافية الموحدة، والتفعيلات التامة ؛ فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة. وأخذ فى الوقت ذاته من الشعر الموسيقى الداخلية، والفواصل المتقاربة فى الوزن التى تغنى عن التفاعيل، والتقفية المتقاربة التى تغنى عن القوافى، وضم ذلك إلى الخصائص التى ذكرنا فشأى (سبق) النثر والنظم جميعًا"[1].

وعبر طه حسين عن ذلك تعبيرا مختلفا، فى ظاهره، عما ذهب إليه سيد قطب، لكنه يلتقى معه، فى وصف الأسلوب القرآنى بالتفرد ؛ إذ يقول: "ولكن للقرآن وجها آخر من وجوه الإعجاز لم يستطع العرب أن يحاكوه أيام النبى ولا بعده، ذلك هو نظم القرآن، أى أسلوبه فى أداء المعانى التى أراد الله أن تؤدّى إلى الناس. لم يؤد إليهم هذه المعانى شعرا، ولم يؤدها إليهم نثرا، وإنما أداها على مذهب مقصور عليه، وفى أسلوب خاص به، لم يُسبق إليه ولم يُلحق فيه ؛ ليس شعرا لأنه لا يتقيد بأوزان الشعر وقوافيه، وليس نثرا لأنه لا يُطلق إطلاق النثر، ولا يتقيد بهذه القيود التى عرفها الكُتَّاب فى الإسلام، وإنما هو آيات مفصلة لها مزاجها الخاص فى الاتصال والانفصال، وفى الطول والقصر، وفيما يظهر من الائتلاف والاختلاف"[2].

وليس غريبا إذن القول بأن الفواصل القرآنية غنية بمواطن الدرس والتأمل والمعرفة، على مستوى الجرس الصوتى والدلالة المعنوية معا ؛ فعلى مستوى الجرس الصوتى كان لها تأثيرها المباشر على بناء الجملة القرآنية ووضع عناصرها فى مواقعها، وأكثر ما يتجلى ذلك فى تقديم ما حقه التأخير من

---

(١) التصوير الفنى فى القرآن ص٨٥ .

(٢) مرآة الإسلام ص١٢٩ - ١٣٠ .

هذه العناصر على بعضها الآخر، ولنقرأ على سبيل المثال قوله تعالى: ﴿فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى﴾ (سورة طه: ٦٧) وتقدير الكلام: "فأوجس موسى فى نفسه خيفة"، فقدم المفعول به على الفاعل، وفصل بين الفعل والفاعل بالمفعول به، وبحرف الجر، قصدا إلى تحسين النظم. على حد تعبير ابن الأثير[١].

والعبارة الشائعة فى كتابات جمهور البلاغيين المتأخرين لتفسير حذف متعلقات الفعل أحيانا، أو تقديمها أحيانا أخرى تفسيرا بلاغيا، هى "رعاية الفاصلة"، وهى عبارة لا توحى بالأثر الجمالى الناجم عن تنسيق الفواصل فى النص القرآنى، وعلى خلاف ذلك قد توهم بمعنى التحكم فى بناء العبارة القرآنية، تحكما يتنافى مع الجمال، ولعل هذا ما حمل ابن الأثير على عدم استخدامها وإيثار عبارات أخرى مثل: مراعاة نظم الكلام" أو "مراعاة حسن النظم السجعى" أو "الفضيلة السجعية" أو "حسن النظم" أو "تحسين النظم"، أو "مراعاة الحسن فى نظم الكلام"... وهكذا.

وأمثلة هذا التقديم الحسن الذى نشأ من رعاية الفاصلة كثيرة فى القرآن الكريم. اقرأ قوله تعالى: ﴿خُذُوهُ فَغُلُّوهُ * ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ﴾ (الحاقة: ٣٠-٣١) فالجحيم مفعول به للفعل "صلوه"، وقد قدم عليه رعاية لنسق الفاصلة.

ويعلق ابن الأثير على ذلك فيقول: "ولا مراء فى أن هذا النظم على هذه الصورة أحسن من أن لو قيل: خذوه فغلوه ثم صلوه الجحيم"[٢]. ونرى

---

(١) انظر المثل السائر، جـ٢ ط الثانية ص٢٤٢.

(٢) المثل السائر جـ٢ ط الثانية، ص٢٤٢.

مثل هذا التقديم للسبب نفسه فى قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلا تَقْهَرْ * وَأَمَّا السَّائِلَ فَلا تَنْهَرْ﴾.

وبتأثير إيقاع الفاصلة وما يسبغه رعايتها على النظم من حسن وجمال، نرى جملتين متماثلتين فى مفرداتهما تقريبا، تترددان فى سورتين مختلفتين، لكن إحداهما تأتى وفقا لنسقها النحوى الطبيعى فى تركيب الجملة، فى حين يختلف نسق الأخرى بتقديم بعض عناصرها على بعض.

الآية الأولى قوله تعالى: ﴿مِنَ الَّذِينَ هَادُوا يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ عَن مَّوَاضِعِهِ وَيَقُولُونَ سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا﴾. إلخ (النساء: ٤٦). ثم تأتى جملة الفاصلة ﴿فَلا يُؤْمِنُونَ إِلاَّ قَلِيلاً﴾ (النساء: ٤٦) وقد تكررت جملة الفاصلة هذه فى آية أخرى من السورة نفسها فى قوله: ﴿فَبِمَا نَقْضِهِم مِّيثَاقَهُمْ وَكُفْرِهِم بِآيَاتِ اللَّهِ وَقَتْلِهِمُ الأَنْبِيَاءَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَقَوْلِهِمْ قُلُوبُنَا غُلْفٌ بَلْ طَبَعَ اللَّهُ عَلَيْهَا بِكُفْرِهِمْ فَلا يُؤْمِنُونَ إِلاَّ قَلِيلاً﴾ (الآية: ١٥٥).

أما الآية التى حدث فيها تقديم وتأخير فذلك قوله تعالى من سورة البقرة: ﴿وَقَالُوا قُلُوبُنَا غُلْفٌ بَل لَّعَنَهُمُ اللَّهُ بِكُفْرِهِمْ فَقَلِيلاً مَّا يُؤْمِنُونَ﴾ (الآية: ٨٨)[١]. فإذا ما رجعنا إلى سورة النساء ألفينا فواصلها متناسقة تماما مع فاصلتى الآيتين الأوليين، والأمر كذلك فى فاصلة الآية الأخيرة التى اقتبسناها من سورة البقرة، تتسق فاصلتها مع ما سبقها، وما لحقها من فواصل.

وبسبب من مراعاة حسن النظم، أو رعاية الفاصلة كانت مخالفة الرتبة المعنوية بتقديم "هارون" على "موسى" عليه السلام فى قوله تعالى: ﴿فَأُلْقِيَ

---

(١) انظر البيان فى روائع القرآن ص١٩٩ .

السَّحَرَةُ سُجَّدًا قَالُوا آمَنَّا بِرَبِّ هَرُونَ وَمُوسَى﴾ بعد قوله: ﴿فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُّوسَىٰ * قُلْنَا لَا تَخَفْ إِنَّكَ أَنتَ الْأَعْلَىٰ * وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوا إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدُ سَاحِرٍ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَىٰ﴾ (طـه: ٦٧-٧٠) لكنه فى آية أخرى جاء التعبير متفقا مع الرتبة، بأن جاء ذكر "موسى" مقدما على "هارون"، وذلك فى قوله تعالى: ﴿فَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سَاجِدِينَ * قَالُوا آمَنَّا بِرَبِّ الْعَالَمِينَ * رَبِّ مُوسَىٰ وَهَرُونَ﴾ (الشعراء: ٤٦-٤٨). ومن لطيف مواقع التقديم النحوى رعاية لحسن النظم وجمال النسق، قوله تعالى: ﴿وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ * وَالشَّمْسُ تَجْرِي لِمُسْتَقَرٍّ لَّهَا ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ * وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ﴾ (سورة يس: ٣٧-٣٩) "فقوله: ﴿وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ﴾ ليس تقديم المفعول فيه على الفعل من باب الاختصاص، وإنما هو من باب مراعاة نظم الكلام فإنه قال: ﴿اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ﴾ ثم قال: ﴿وَالشَّمْسُ تَجْرِي﴾ فاقتضى حسن النظم أن يقول: "والقمر قدرناه" ليكون الجميع على نسق واحد فى النظم، ولو قال: "وقدرنا القمر منازل لما كان بتلك الصورة فى الحسن"[1].

وقد نرى مظهرا آخر لتأثير الفاصلة فى بناء العبارة القرآنية، إلى جانب التقديم المشار إليه، أو بدونه. تأمل مثلا قوله تعالى فى سورة البقرة، ﴿أَفَكُلَّمَا جَاءَكُمْ رَسُولٌ بِمَا لَا تَهْوَىٰ أَنفُسُكُمُ اسْتَكْبَرْتُمْ فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا

---

(١) المثل السائر جـ٢ ط الثانية ص٢٤٣.

تقتلون﴾ (آية: ٨٧) نجد أن مفعولى الفعلين "كذبتم"، وتقتلون قدما عليهما رعاية للفاصلة المنتهية بالنون الساكنة، وفضلا عن ذلك جاء لفظ الفعل "تقتلون" بصيغة المضارع، بدلا من صيغة الماضى الذى جاء به الفعل "كذبتم"، والمتوقع أن يأتى مجانسًا له فيكون بصيغة المضارع لا الماضى.

ومن هذا القبيل قوله تعالى: ﴿قَالَ سَنَنظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ﴾ (النمل: ٢٧) النسق الطبيعى لتركيب الآية أن يأتى بعد "أم المتصلة فعل ماض، يعادل الفعل الذى قبلها، فيقال: "أم كذبت" لكن تركيب العبارة جاء على النحو السابق رعاية للفاصلة. وفى السورة نفسها يقول الله عز وجل: ﴿قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لا يَهْتَدُونَ﴾، والمجانسة بين الفعلين المتعادلين تقتضى صياغة الآية على أحد وجهين إما: "ننظر أتهتدى أم لا تهتدى"، أو "أم لا "[1]، بالاستغناء عن الفعل، ولكنها لم تأت بأى منهما، تحقيقا لحسن النظم.

بل إن مقتضى رعاية الفاصلة فى القرآن الكريم تجاوز ما هو جائز لدى علماء النحو فى العربية، إلى ما لا تبيحه القواعد المستنبطة من كلام الفصحاء، فمن المقرر فى القواعد أن الألف تنوب عن التنوين الذى بعد الفتحة عند الوقف، كما سبق فى قوله تعالى: ﴿فَلا يُؤْمِنُونَ إِلاَّ قَلِيلاً﴾ (النساء ٤٦، ١٥٥)، ولأن التنوين الذى نابت عنه الألف لا يجتمع مع أداة التعريف (أل) خلت النصوص العربية من الجمع بينهما حتى فى قوافى الشعر، لأن الألف التى تجامع (أل) فى قوافى الشعر ألف إطلاق، وليست ألف إبدال أو تعويض، ومع ذلك تأتى ألف الإبدال فى القرآن فى كلمات

---

(١) انظر البيان فى روائع القرآن جـ١ ص١٩٩ .

اقترنت بأداة التعريف، وكانت الألف فى هذه الحالة لرعاية الفاصلة، كما فى قوله تعالى:

١- ﴿ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا ﴾ (الأحزاب: ١٠).

٢- ﴿ يَا لَيْتَنَا أَطَعْنَا اللَّهَ وَأَطَعْنَا الرَّسُولاْ ﴾ (الأحزاب: ٦٦).

٣- ﴿ رَبَّنَا إِنَّا أَطَعْنَا سَادَتَنَا وَكُبَرَاءَنَا فَأَضَلُّونَا السَّبِيلاْ ﴾ (الأحزاب: ٦٧)[١].

وليس فى خروج هذه الآيات، أو غيرها مما لا يتصل بموضوعنا هنا، عن القواعد النحوية انتقاص من فصاحتها، فاللغة العربية - كما يقول الدكتور تمام حسان - "أوسع من النحو العربى، لأن النحو قواعد أنيط بها تنظيم ما اطرد من اللغة، ثم يبقى بعد ذلك جزء من اللغة لا يخضع لقواعد النحو بسبب عدم اطراده، وهو جزء من اللغة يتساوى مع المطرد فى الفصاحة، فمن قواعد الأصول عند النحاة قاعدة تقول: "الشذوذ لا ينافى الفصاحة" ولقد نزل القرآن بلسان عربى مبين (لا بنحو عربى متين)، وهكذا امتدت تراكيبه على رحابة اللغة، ولم تنحبس فى بوتقة القواعد النحوية، فالقرآن يهيمن على اللغة كلها ما اطرد منها، وما لم يطرد"[٢].

وخلاصة ما انتهى إليه الدكتور تمام "أن الفاصلة قيمة صوتية ذات وظيفة معينة فى القرآن الكريم، وهذه الوظيفة جمالية تستحق الرعاية، ولو تعارضت رعايتها مع بعض أنماط التراكيب النحوية"[٣].

---

(١) السابق ص ٢٠٠.

(٢) السابق ص١٩٩-٢٠٠.

(٣) روائع البيان جـ١ ص١٩٩.

ومع أهمية الوظيفة الجمالية للفاصلة على النحو الذى أشار إليه الدكتور تمام فإن الاقتصار عليها لا يفى بحقها، ولا يعبر عما لها من مغزى دلالى، ندركه فى بعض المواطن، ويخفى علينا فى مواطن أخرى إلى حين، فما يزال القرآن، حافلاً بكنوز ثمينة لم تكتشف بعد، أليس هو الذى لا تنقضى عجائبه ؟! وقد يشهد لهذا الرأى ما نراه - على سبيل المثال - فى قوله تعالى: ﴿ تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰ ﴾ (النجم: ٢٢) فكلمة "ضيزى" هى الفاصلة فى الآية الكريمة، وإيقاعها يتسق مع إيقاع الفواصل التى سبقتها، والتى تنتهى جميعا بالألف اللينة، بدءا من أول السورة: ﴿ وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَىٰ * مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ * وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ * إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ ﴾.. إلخ الآيات. ولم ترد فى القرآن كله سوى فى هذا الموضع، وليس هناك كلمة أخرى تفيد معناها سوى كلمتى "جائرة" و"ظالمة"، وكلتاهما أخف على اللسان وأيسر فى النطق منها، لكن أيا منهما، لا تسد مسدها، لا من حيث الإيقاع، إذ لو قيل "تلك إذا قسمة جائرة أو ظالمة" لفقد النظم تناسقه الذى أومأنا إليه؛ ولا من حيث المعنى، فقد جاءت الآية تعقيبا على ما زعمه الكفار من أن الملائكة بنات الله، وأن لهم وحدهم الذكور، مع ما عُرف عنهم من كراهية البنات، ووأدهن خشية العار، والقرآن يجاريهم فى دعواهم الباطلة، وينكر عليهم تلك القسمة الظالمة قائلا: ﴿ أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنثَىٰ * تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰ ﴾ والفاصلة، موضوع الحديث، بصيغتها الغريبة، الثقيلة على اللسان، تؤكد معنى غرابة القسمة والتنفير منها. وهكذا تتواصل بجرسها الخاص مع جو الإنكار والتكذيب لما يدعون. ومثل هذا المعنى يفوت لو استخدمت إحدى الكلمتين السابقتين فاصلة للآية.

ومن قبل مضت الـدكتورة (بنت الشاطئ) على هذا الدرب فى تفـسير الفواصل القرآنيـة، فذهبت إلى أن البيان الأعلى لا يتـعلق فى فواصله بمجرد رعاية شكلية للرونق اللفظى، وإنما تأتى الفواصل لمقـتضيات معنوية مع نسق الإيقاع بها، وائتلاف الجرس لألفاظها التى اقتضتها المعانى، على نحو تتقاصر دونه بلاغة البلغـاء، وتستـشهد بعـدد من الأمثلة، فى مقـدمتهـا طرح كاف الخطاب من الفعل: "قلى" فى قوله تعالى: ﴿ وَالضُّحَىٰ * وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ * مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ ﴾، فليس إسقاطها - كمـا تقول - اكتفاء بالكاف الأولى فى "ودعك"، ولمشاكلة رءوس الآى، كما ذهب الفراء، وليس رعاية للفاصلة كـما ذهب الفخر الرازى وبعض المفـسرين، مؤيدة رأيها بأن الـبيان القرآنى عدل عن رعاية الفاصلة فى الآيات بعدها ؛ وهى قوله: ﴿ فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ * وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ * وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ ﴾ بل جـاءت الفاصلة الأخيرة بحرف "الثاء" وهو ليـس موجودا فى الفواصل السابقة، بل ليس موجوداً فى السـورة كلها، وكان من الممكن أن تكون الفاصلة "فـخبر" اتساقا مع الفاصلتين السابقتين.

والمعنى الذى اهتـدت إليه بنت الشاطئ فى حـذف الكاف من "قلى"، تصفه بأنه "تقتضيه حسـاسية مرهفة بالغة الدقة واللطف، وهى تحاشى خطابه تعالى رسوله المصطفى، فى موقف الإيناس، بصـريح القول: وما قلاك ؛ لما فى القلى من حس الطرد والإبعاد وشـدة البغض، وأما التوديع فـلا شئ فيه من ذلك، بل لـعل الحس اللغـوى فيـه يؤذن بأنـه لا يكون وداع إلا بين

(١) الإعجاز البيانى للقرآن، دار المعارف، ط٢ ص٢٦٩ وانظر ما قبلها.

الأحباب، كما لا يكون توديع إلا مع رجاء العودة وأمل اللقاء"[1]، وبعد تقديمها لعدد غير قليل من الشواهد القرآنية، تحاول جلاء ما توصلت إليه من أسرار الجمال المعنوى لفواصلها[1]، تنتهى إلى نتيجة مؤداها أن "مقتضى الإعجاز أنه ما من فاصلة قرآنية لا يقتضى لفظها فى سياقه دلالة معنوية لا يؤديها لفظ سواه، قد نتدبره فنهتدى إلى سره البيانى، وقد يغيب عنا فنقر بالقصور عن إدراكه".

وتستدرك بنت الشاطئ على قولها ذلك بأنها لا تهون من قيمة التآلف اللفظى والإيقاع الصوتى لهذا النسق الباهر الذى تجتلى فيه فنية البلاغة.. فالبلاغة، من حيث هى فن القول، لا تفصل بين جوهر المعنى، وبين أسلوب أدائه، ولا تعتد بمعان جليلة تقصر الألفاظ عن التعبير البليغ عنها، كما لا تعتد بألفاظ جميلة تضيّع المعنى، أو تجور عليه ليسلم لها زخرف بديعى.

وهذا هو الحد الفاصل بين فنية البلاغة كما تجلوها الفواصل القرآنية بدلالتها المعنوية المرهفة، ونسقها الفريد فى إيقاعها الباهر، وبين ما تقدمه الصنعة البديعية من زخرف لفظى يُكره الكلمات على أن تجئ فى مواضعها"[2].

وأحسب أن ما قام به سيد قطب من محاولة اكتشاف السر الكامن وراء تغير الفواصل، وتنوعها فى السورة الواحدة، يقع قريبا من هذا الذى نتحدث عنه. وقد اعترف الرجل بأنه اهتدى إلى معرفة السر فى بعض المواضع، وخفى عليه فى مواضع أخرى. ومن المواضع التى لاحظ فيها أن تغير نظام الفاصلة والقافية يعنى شيئًا خاصا، ما جاء فى سورة مريم. فالسورة تبدأ بقصة زكريا ويحيى، وتليها قصة مريم وعيسى، وتسير الفاصلة والقافية

---

(١) انظر الإعجاز البيانى ص٢٦٩-٢٧٨.

(٢) السابق ص٢٧٨.

هكذا: ﴿ ذِكْرُ رَحْمَتِ رَبِّكَ عَبْدَهُ زَكَرِيَّا * إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ نِدَاءً خَفِيًّا * قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾.. إلخ.

﴿ وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا * فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا * قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَٰنِ مِنكَ إِن كُنتَ تَقِيًّا ﴾.. إلخ إلى أن تنتهى القصتان على روى واحد، وفجأة يتغير هذا النسق بعد آخر فقرة فى قصة عيسى أعنى قوله تعالى: ﴿ .. وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا ﴾، وذلك على النحو الآتى:

﴿ قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا * وَجَعَلَنِي مُبَارَكًا أَيْنَ مَا كُنتُ وَأَوْصَانِي بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ مَا دُمْتُ حَيًّا * وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا * وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا * ذَٰلِكَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ قَوْلَ الْحَقِّ الَّذِي فِيهِ يَمْتَرُونَ * مَا كَانَ لِلَّهِ أَن يَتَّخِذَ مِن وَلَدٍ سُبْحَانَهُ إِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ * وَإِنَّ اللَّهَ رَبِّي وَرَبُّكُمْ فَاعْبُدُوهُ هَٰذَا صِرَاطٌ مُّسْتَقِيمٌ * فَاخْتَلَفَ الْأَحْزَابُ مِن بَيْنِهِمْ فَوَيْلٌ لِّلَّذِينَ كَفَرُوا مِن مَّشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ ﴾ إلخ.

يعلق سيد قطب فيقول: "وهكذا يتغير نظام الفاصلة فتطول، ويتغير نظام القافية فتصبح بحرف النون، أو حرف الميم وقبلهما مد طويل. وكأنما هو فى هذه الآيات الأخيرة يصدر حكما بعد نهاية القصة، مستمدا منها،

---

(١) التصوير الفنى فى القرآن ص٨٩-٩٠.

ولهجة الحكم تقتضى أسلوبا موسيقيا غير أسلوب الاستعراض، وتقتضى إيقاعا قويا رصينا، بدل إيقاع القصة الرخى المسترسل، وكأنما لهذا السبب كان التغيير»[1]. ويرصد سيد قطب تغير الفاصلة والقافية ونوعهما فى عدة سور أخرى من القرآن[1]، مثل سورة النبأ، وآل عمران، والنازعات، وإبراهيم، وهود، والفجر، ويحاول النفاذ إلى سر ذلك التغيير من ناحية المعنى والدلالة.

وهكذا يمثل السجع فى القرآن، أو نظام الفواصل فيه - كما آثرنا التعبير بذلك - طرازا فريدا من الأساليب فى العربية، ما يزال زاخرا بالأسرار، التى تحتاج إلى مزيد من طول التأمل، وإنعام النظر لاستجلائها، ولا يتأتى ذلك إلا لمن تمتع برهافة حس، ووعى عميق بأسرار العربية وأنساق تراكيبها المختلفة.

---

(١) انظر السابق ص ٩٠ - ٩٤.

الجناس

يعد الجناس أبرز أساليب البديع ارتباطا باللفظ، وأحفلها بالأقسام والأنواع، إلى حد يثير الملل، وفيه كثرت آراء البلاغيين وأقوالهم، بدءا من تعريفه، حيث حاول كل منهم أن يصوغه، على نحو يجعله جامعا لكل أنواعه، واختلفت آراؤهم كذلك فى قيمته الفنية اختلافا بينا[1]؛ فمنهم من أشاد به واعتبره أشرف الأنواع اللفظية، وأكثر هؤلاء مغالاة فى مدحه صلاح الدين الصفدى (٦٩٦ هـ - ٧٦٤هـ) الذى ألف فيه كتابًا أسماه " جنان الجناس "، ووصفه بأسلوب مثقل بالسجع والجناس والتورية وما إليها من البديع، فكان مما قاله: " فهو فى البديع خالُ خدِّه، وطراز بُرده، وفصُّ خاتمه، وجود حاتِمه، وسجع حَمامه، وسحُّ غَمامه، ، وزهْر كِمامه، وقمر تِمامه، ومتى طاف بالبلاغة متكلم كانت أركانه كعبته، وحجابه حجازه، ومتى كان للسحر الحلال باب كان في الحقيقة إليه مجازُه " .

ولا شك أن الصفدى صدر فى مدحه للجناس وتعصبه له على النحو السابق، عن طبعه ومزاجه الخاص فى الولع بالصنعة اللفظية، وحرصه على تزيين كتاباته بكل ألوان البديع التى شاعت فى القرون المتأخرة. فى حين اتخذ ابن حجة الحموى موقفا مضادا للصفدى، فحمل على الجناس، وأعلن تدنى منزلته فى سلم البديع، وسفَّه استحسان الصفدى له.

والواقع أن كلا الرأيين جانبه التوفيق؛ فالجناس، وسائر ألوان البديع، ليست مستحسنة استحسانا مطلقا، وليست مستهجنة استهجانا مطلقا، وإنما يرتهن الأمر فى الحالتين بالسياق والموقف، فمتى استدعى المعنى أيا منها،

---

(١) انظر كثيرا من هذه الآراء فى كتاب الأستاذ الشاعر على الجندى، فن الجناس، دار الفكر العربى ص ١٨ - ٣٠.

وجاء فى موقعه فهو جيد يضيف إلى النص لمسة جمال، فإذا لم يكن كذلك كان غثًا وعبثاً ثقيلاً، وذلك ما تنبه إليه أعلام البلاغيين والنقاد العرب القدماء، وسبق أن أوردنا ما قاله عبدالقاهر عن السجع والجناس بخاصة، ومما قاله فى شأن الجناس: " أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمىً بعيدا "[1].

ومعنى الجناس اتفاق لفظين وردا فى سياق واحد، فى وجه من الوجوه، مع اختلاف دلالتيهما. وهذا التعريف من أوجز التعريفات وأكثرها دلالة علي المراد. وتحته تندرج أنواع متعددة:

النوع الأول: الجناس التام وهو ما كان الاتفاق فيه بين اللفظين فى أربعة أمور: نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، والمراد بالهيئة حركات الكلمة وسكناتها، والأمر الرابع الاتفاق فى ترتيبها، ولا تحتسب أداة التعريف فى عدد الحروف. ولهذا تعد الآية الكريمة ﴿ **وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ** ﴾ (الروم: ٥٥) مثالا لهذا الجناس على الرغم من أن كلمة " الساعة " الأولى مقترنة بأداة التعريف، والأخرى خالية منها، لكن معنى كلتيهما مختلف عن معنى الأخرى، فالأولى يراد بها القيامة والأخرى يراد بها مقدار مًّا من الزمن، وإن كان ينصرف هنا إلى أقصر مدة ممكنة، باعتبار أنهم يستقصرون مدة لبثهم فى الدنيا عندما تقوم القيامة. وهذه الآية الكريمة أحد نموذجين للجناس التام فى القرآن، أما النموذج الآخر فذلك قوله تعالي:

﴿ **يَكَادُ سَنَا بَرْقِهِ يَذْهَبُ بِالأَبْصَارِ * يُقَلِّبُ اللَّهُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبْرَةً**

---

(١) أسرار البلاغة. تحقيق محمود شاكر ص ٧.

لأُولِي الأَبْصَارِ﴾ (النور: ٤٣- ٤٤) فالأبصار جمع بصر، وهى العين الباصرة، والأبصار الثانية جمع بصيرة أى لأصحاب البصائر ومثاله من الشعر قول محمود غنيم:

سنسلك يوما سبيل الجدود فلسنا بأسعد منهم جدودا

فالجدود الأولي بمعنى الأجداد، والثانية بمعنى الحظوظ.

وأيضا قول إسماعيل صبرى:

عذابى به عذب كبرد رُضابه
وعُذرى أضحى واضحا فى الهوى العُذْرى

والجناس المقصود هنا فى الشطر الثانى بين عُذرى فى أوله، والعُذرى فى آخره. والكلمتان متماثلتان فى اللفظ تماثلا تمامًا كما ترى، ومعناهما مختلفان.

وقد تكون الكلمتان اللتان وقع بينهما الجناس التام متفقتين فى نوع الصيغة، اسمين أو فعلين، فمن أمثلة الجناس التام بين اسمين قول البحترى فى مدح الفتح بن خاقان:

إذا العين راحت وهى عين على الجوى فليس بسرٍّ ما تُسر الأضالع

فالعين الأولي هى حاسة البصر، والثانية بمعنى الجاسوس، وكلتاهما اسم.

وقول المتنبى:

لكِ يا منازلُ فى القلوب منازل أقفرت أنت وهنَّ منك أواهل

فكلمة " منازل " الأولى المراد بها الديار التى يسكنها الأحباب،

و"منازل" الثانية جمع منزلة بمعنى المكانة. فهو يخاطب منازل الأحباب بأنها قد احتلت مكانة فى قلوب المحبين. فإذا كان أهلك قد رحلوا عنك فإن القلوب ما برحت آهلة بك عامرة بحبك.

وقول ابن الرومى:

للسود فى السود آثار تركن بها وقعا من البيض يَثنى أعين البيض

وفى البيت جناسان تامان، أولهما بين كلمتى "السود" فى الشطر الأول، وثانيهما بين كلمتى "البيض" فى الشطر الثانى فكلمة "السود" الأولى المراد بها الليالي، والمراد بالثانية شعرات الرأس، و"البيض" الأولى المقصود بها شعرات الشيب، والثانية الغيد الحسان.

والبلاغيون المتأخرون يضيفون صفة أخرى إلى هذا الجناس التام فيسمونه: التام المماثل، فإذا اختلف طرفا الجناس من حيث الاسمية والفعلية، أطلقوا عليه مصطلحا آخر هو **الجناس المستوفى**، ومنه قول أبى تمام يمدح يحيى بن عبد الله البرمكى:

مامات من كرم الزمان فإنه يحيا لدى يحيى بن عبد الله

وقول أبى العلاء المعرى:

لو زارنا طيف ذات الخال أحيانا ونحن فى حفر الأجداث أحيانا

فأحيانا الأولى اسم لأنها جمع حين، وأحيانا الثانية فعل ماض من الإحياء.

ومن الجناس التام نوع ثالث يسمى **التام المركب أو جناس التركيب**، وذلك بأن يكون أحد ركنيه مركبا والآخر مفردا، ومن أشهر أمثلته قول أحد شعراء الصنعة:

إذا ملك لم يكن ذا هبة　　　فدعه فدولته ذاهبة

فكلمة "ذاهبة" فى الشطر الأول مؤلفة من كلمتين: ذا، و"هبة"، وكلمة "ذاهبة" فى الشطر الثانى اسم فاعل من ذهب بمعنى زال وامحّى.

وذهب ابن الأثير إلي أن الجناس الحقيقي هو ذلك الجناس التام، ولذلك اختصر تعريفه فقال عنه: "وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا. وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك، وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي فى شىء، إلا أنه قد خرج ما يسمى تجنيسان وتلك تسمية بالمشابهة، لا لأنها دالة على حقيقة المسمى بعينه"[١].

وقد أسرف البلاغيون المتأخرون على أنفسهم فى توليد هذا الجناس، وإطلاق مصطلح خاص على كل نوع، فتكاثرت الأنواع، وتكاثرت معها المصطلحات، وبدت النماذج الشعرية الدالة عليها ناضحة بالتكلف، وليست من الشعر الحقيقى فى شيء.

فإن اختل واحد من الأمور الأربعة السابقة سمى الجناس أسماء مختلفة لا معنى للإطالة بذكرها، وذلك أن اللفظين قد يختلفان فى هيئة الحروف أى حركاتها وسكناتها، مع بقاء الاتفاق بينها فى نوعها، وعددها، وترتيبها سواء أكانا اسمين، أو فعلين، أو مختلفين، ومن ذلك قول أبى تمام:

هن الحَمام فإن كسرت عِيافةً　　　من حائهن فإنهن حِمام[٢]

وقول ابن النبيه:

---

(١) المثل السائر جـ١ الطبعة الثانية ص ٣٧٩.

(٢) العيافة: زجر الطير والتفاؤل بأسمائها وأصواتها وممرها، والعيافة: الظن والحدس.

من لم يذق ظُلْم الحبيب كظَلْمه حلو فقد جهل المحبة وادعى[1]

ومنه فى القرآن الكريم: ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا فِيهِم مُّنذِرِينَ * فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُنذَرِينَ ﴾ (الصفات - ٧٢).

وقد يكون الاختلاف بين اللفظين المتجانسين فى عدد الحروف، ومنه قوله تعالى: ﴿ وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ * إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ ﴾ (القيامة: ٢٩ - ٣٠).

وقول الشاعر:

ولقد علمت وأنت غيرُ عليمة ألاّ يقرِّبنى الهوى لهوان

وقول البحترى:

فإن صدفت عنا فربَّت أنفس صوادٍ إلى تلك النفوس الصوادف

ويستوى أن تكون الزيادة فى أحد اللفظين عن الآخر حرفا، أو حرفين، وأن تكون بالتخفيف والتشديد. وأن تكون الزيادة فى أول الكلمة أو وسطها أو آخرها، ولذلك يعد من نماذجه قول الخنساء:

إن البكاء هو الشفا ء من الجوى بين الجوانحْ

وقول حسان بن ثابت:

وكنا متى يغز النبى قبيلة نَصِلْ جانبيه بالقنا والقنابل

وقول آخر فى الرثاء:

فيالك من حزم وعزم طواهما جديد الردى تحت الصفا والصفائح

---

(١) الظَّلْم: بفتح الظاء وسكون اللام: بريق الأسنان.

وقول شوقى عن شاهد الزور: "يا شاهد الزور، أنت شر موزور"[1] و"الجناس هنا بين كلمتى زور" و"موزور". أما بقية النص فيقول فيه: "ضللت القضاة، وحلفت كاذبا بالله، ونلت الأبرياء بأذاة، وحُلْت بين القصاص والجناه، والله يقول: ﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ﴾ (البقرة - ١٧٩)". ولا يغيب عن فطنة القارئ أسلوب السجع هنا أيضا، وما أكثر ما يتضافران فى مقطوعات شوقى النثرية التى جمعها فى كتابه "أسواق الذهب".

ومثال الاختلاف بين اللفظين المتجانسين فى ترتيب الحروف، قول القائل:

حسامك للأحباب فتح ورمحك منه للأعداء حتف

وقول كعب بن زهير فى مدح الرسول ﷺ:

تحمله الناقة الأدماء معتجرا بالبُرد كالبدر جلّى ليلة الظُّلم
وفى عطافيه أو أثناء بردته ما يعلم الله من دين ومن كرم

وقول أحد الشعراء:

إن بين الضلوع منّىَ نارا تتلظى فكيف لى أن أُطيقا
فبحقى عليك يا من سقانى أرحيقا سقيتنى أم حريقا

ومنه فى النثر بعضهم: "رحم الله امرأ أمسك ما بين فكيه، وأطلق ما بين كفيه".

وقد يكون الاختلاف بين اللفظين المتجانسين فى نوع الحروف بشرط ألا

---

(١) الموزور الذى يحمل الإثم.

يزيد الاختلاف عن حرف واحد، أيًا كان موقعه فى الكلمة، فإن زاد على حرف انتفى الجناس من الكلام. ومن أمثلة هذا النوع قوله تعالى: ﴿وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ وَإِن يُهْلِكُونَ إِلاَّ أَنفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُونَ﴾ (الأنعام: ٢٦). وقول الرسول ﷺ : "الخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة".

ومنه فى الشعر قول أبى تمام:

رب خفض تحت السُّرى وغَناء	من عناء ونَضرة من شحوب

وقول البارودى:

وما كل من ساس الأعنة فارسا	ولا كل من ناش الأسنة قسْورا

والجناس بين "ساس" بمعنى راضها وأحسن توجيهها، و"ناش" بمعنى تناولها وأخذها".

كذلك قوله:

أراك الحمى شوقي إليك شديد	وصبرى ونومى فى هواك شريد

والكلمتان اللتان وقع بينهما الجناس هما "شديد" و"شريد"، والاختلاف بينهما فى حرف واحد كما نرى. ومن هذا القبيل قول شوقى:

وإن المجد فى الدنيا رحيق	إذا طال الزمان عليه طابا

ولشوقى فى وصف المال وأثره فى الحياة والمجتمع هذه المقطوعة النثرية الطريفة: "يا مالُ: الدنيا أنت، والناس حيث كنت، سحَرْتَ القرون، وسخرت من قارون، وسعرت النار يا نيرون. تعود الحقد أن يحالفك، وأبى الحسد أن يُخالفك، وكُتب على الشر أن يخالطك ويؤالفك.

الفتنة إن حركتها اتقدت، وإن تركتها رقدت، والحرّب وهى الحرب، تبعثها ذات لهب، منك الرياح ومنك الحطب. تُزرى بالكرام، وتُغرى بالحرام، وتُضرى بالإجرام. فقدانك العزُّ والضرُّ، ونكد الدنيا على الحر. حالك وحال الناس عجب، تملكهم من المهد ويقولون أصبنا وملكنا، وترثهم عند اللحد، ويقولون ورِثنا وتركنا! من عاش قوّموه بما ملك، ومن هلك تساءلوا: كم ترك؟

المحروم من أوثقك، والضائع من أطلقك، وهما فقيران من جمعك ومن فرّقك. كثيرك هم، وقليلك غم، ومع التوسط الخوف والطمع، والحرص والجشع حذَر النفاد، ورغبة فى الازدياد، المِلكُ سُوقة إذا نزل إليك، والسُّوقة ملك إذا علا عليك.

أرخصت الجمال، ونقصت الكمال، وخطبت لهُجُن الرجال هجَان ربَّات الحجال[1]. صُوَيْحباتك هن المفضلات، وغيرهن المعُضَلات.

العريان من ليس دونك منه سُترة، والمستضعف من ليس له منك قدرة، فسبحان من قهر بك الخلق، وقهرك برجال الخلُق".

والنص يشتمل على ألوان متعددة من الجناس، هذا فضلا عن السجع والمقابلة، وقد أتت جميعا سهلة طيِّعة، تدل على تمكن صاحبه من فن القول وامتلاك أدواته.

ومن أنواع الجناس **جناس الاشتقاق** وهو ما يتوافق فيه اللفظان فى الحروف الأصلية مع الترتيب، والاتفاق فى أصل المعنى، أو هو ما جمع ركنيه أصل واحد فى اللغة، ثم اختلفا فى حركاتهما وسكناتهما[2]. والمراد

---

(١) الهُجن: جمع هجين وهو اللئيم، والهجان من كل شىء خياره.

(٢) انظر على الجندى، فن الجناس، دار الفكر العربى ص ١١٤.

بالاشتقاق هنا الاشتقاق الصغير، وهو اتفاق اللفظين فى الحروف، مع الترتيب والاتفاق فى أصل المعنى كقوله تعالي: ﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ الْقَيِّمِ﴾ (الروم - ٤٣). أقم، "والقيِّم" مشتقان من قام يقوم، أو من القيام، ففيهما الأصول من الحروف، مع الترتيب والاتفاق فى أصل المعنى. أما الاشتقاق الكبير فهو الاتفاق فى الحروف والأصول، دون الاتفاق فى الترتيب.

ومما جاء من هذا الجناس فى القرآن الكريم: ﴿يَمْحَقُ اللَّهُ الرِّبَا وَيُرْبِي الصَّدَقَاتِ﴾ (البقرة: ٢٧٦). وقوله تعالي: ﴿يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ﴾ (النور: ٣٧). وقوله: ﴿إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا﴾ (الأنعام ٧٩).

ومن الحديث الشريف: "الظلم ظلمات يوم القيامة"، قوله ﷺ: "ذو الوجهين لا يكون عند الله وجيها". والحديث الأول اعتمد عليه أبو تمام فى بيته الذى يقول فيه:

جلا ظلمات الظلم عن وجه أمة ... أضاء لها من كوكب العدل آفِلُهْ

وقال رجل من قريش لخالد بن صفوان: ما اسمك؟ قال: خالد بن صفوان الأهتم، فقال الرجل: إن اسمك لكذب، ما خُلِّد أحد، وإن أباك لصفوان وهو حجر، وإن جدك لأهتم، وإن الصحيح خير من الأهتم. قال خالد: من أى قريش أنت؟ قال: من بني عبدالدار، قال: فمثلك يشتُم تميم فى عزها وحسبها، وقد هشمتك هاشم، وأمَّتك أمية، وجمحت بك جُمَح، وخزمتك مخزوم، وأقصتك قُصى، فجعلتك عبد دارها، وموضع شنارها، تفتح لهم الأبواب إذا دخلوا، وتغلقها إذا خرجوا".

والألفاظ التى وقع بينها جناس الاشتقاق بالمعنى الذى ذكرناه سلفا هى "هشمتك هاشم"، و"أمَّتك أمية" و"جمحت بك جُمح"، و"خزمتك مخزوم"، و"أقصتك قصية".

وثمة نوع من الجناس قريب من النوع السابق أسماه البلاغيون شبه جناس الاشتقاق، وهو أن يتفق اللفظان فى جلُ الحروف أو كلها، على وجه يتبادر منه أنهما يرجعان إلى أصل واحد، كما فى الاشتقاق، وليس كذلك فى الحقيقة، كما فى قوله تعالي: ﴿قَالَ إِنِّي لِعَمَلِكُم مِّنَ الْقَالِينَ﴾ (الشعراء: ١٦٨). فالذى يتبادر إلي الذهن من صيغتى "قال" و"القالين" أنهما من أصل اشتقاقى واحد، والحقيقة أن الأولى فعل ماض من القول، والثانية اسم فاعل من القِلَى بمعنى البغض.

ومن أمثلته فى القرآن الكريم: ﴿قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ (النمل: ٤٤) والجناس طبعا بين قوله: "أسلمت" و"سليمان"، وما بينهما هو شبه اشتقاق وليس اشتقاقا حقيقيا.

ومن النثر فى غير القرآن ما ذكروا من أن أشعب كان يختلف إلى قينة بالمدينة يطارحها الغناء، فلما أراد الخروج إلى مكة قال لها: ناولينى هذا الخاتم الذى فى إصبعك لأذكرك به! فقالت: إنه ذهب، وأخاف أن تذهب، ولكن خذ هذا العود لعلك أن تعود![1].

ومن أمثلته فى الشعر قول البحترى يمدح الفضل بن إسماعيل الهاشمى:

لا تطلبن له الشبيه فإنه ... قمر التأمل مُزنة التأميل

(١) نقلا عن كتاب فن الجناس ص ١٢٥.

وقوله:

وإذا ما رياح جودك هبت صار قول الوشاة فيها هباء

ومن الواضح أن كلمتى "التأمل" و"التأميل" فى البيت الأول تتفقا فى معظم الحروف وترتيبها، لكنهما لا ترجعان إلى جذر اشتقاقى واحد. وبالمثل فإن كلمتى "هبت" و"هباء" تتفقان فى أغلب حروفهما وترتيبهما، لكن كلا منهما ترجع إلى أصل اشتقاقى مختلف، فالفعل "هب" من الهبوب بمعنى "هياج الريح"، و"الهباء" يقصد به التراب الذى يطيره الريح، ويلزق بالأشياء، أو ينبث فى الهواء، فلا يبدو إلا فى ضوء الشمس.

وليست ألوان الجناس التى تحدثت عنها هى كل ما ذكر البلاغيون المتأخرون، والبديعيون منهم بخاصة، فالواقع أن هناك ألوانا أخرى أفاضوا فى توليدها وتسميتها بأسماء اصطلاحية خاصة، إلا أن متابعتها وإحصاءها أمر يفُوق الطاقة، فى الوقت الذى لا نكاد نجد لعرضها ودراستها قيمة فنية تذكر، وأكثر نماذجها نظم متكلف يغيب عنه روح الشعر الأصيل.

البلاغة العربية وتفسير القرآن

بقلم: جون ونزبرو

ترجمة وتقديم وتعليق

شفيع السيد

هذا البحث

نشره صاحبه جون ونزبرو فى مجلة مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن. مجلد رقم ٣١ عدد ٣ لسنة ١٩٦٨.

Bulletin of the School of oriental and African Studies., University of London., vol. XXX Part 3, 1968.

ومع أن المادة العلمية التى احتواها لم تكن كلها صحيحة أو واضحة تماما على نحو ما جاءت فى أصولها العربية، وإنما تضمنت بعض الأخطاء، أو اكتنفها الغموض فى بعض المواطن، بنتيجة عدم فهم الباحث للتركيب العربى أو عدم تمكنه منه ومعرفته بدقائقه وأسراره - وهو معذور فى ذلك - فإن واجب الأمانة العلمية يقتضينا أن نسجل له عميق التقدير للجهد العظيم الذى بذله فى هذا البحث من حيث مصادره، وموضوعه، وبعض الأفكار التى أوردها؛ فمن حيث المصادر رجع الباحث إلى كتب عربية قديمة يوشك كثير من الباحثين العرب أن يديروا ظهورهم لها اليوم، وأن يرغبوا عن دراستها والنظر فيها تجنبا للمشقة، وإيثارا للسهولة فى دراسة النتاج الحديث، ومن جهة موضوعه تناول الباحث قضية ربما لم يفكر فيها معظم الدارسين المتخصصين فى البلاغة العربية، وهى مدى تكيف هذه البلاغة بمتطلبات التفسير القرآنى، وقد اختار الكاتب لذلك إحدي الظواهر البلاغية المعروفة وهى ظاهرة «اللف والنشر». وراح يتتبع أمثلتها لدى مؤلفى البلاغة

المختلفين، ويكشف عن مدى اختلاط تلك الأمثلة بأمثلة ظاهرة بلاغية أخرى هى «التفسير» وانتهى إلى أن مصطلح «اللف والنشر» يرجع فى ميلاده إلى تفسير القرآن الكريم، وأن العلماء المتأخرين وهم رجال مدرسة السكاكى أمثال الخطيب القزوينى وسعد الدين التفتازانى وغيرهما قد طوروا هذا المصطلح وفصَّلوا القول فيه، ومثلوا لذلك بأمثلة من الشعر العربي. وأما من ناحية بعض الأفكار التى أوردها فإن الباحث قدم موازنة بين البلاغة العربية والبلاغة الأوروبية والبلاغة الفارسية وقد أضافت تلك الموازنة إلى بحثه بعدا جديدا، وأكسبته جدة وطرافة، ولو أن الباحث قد تعمق جذور هذا التشابه ووضع يده على معبر تاريخى تولد عنه هذا التشابه لكان له شأن آخر فى الدراسة الأدبية المقارنة.

وقد كان من الضرورى عند ترجمة هذا البحث أن نطلع على المصادر العربية التى استمد الباحث منها مادته لنعرف مدى خطئه أو صوابه فى فهم النصوص العربية والتعبير عنها بلغته الانجليزية، واقتضى ذلك منا - بطبيعة الحال - أن نضع مجموعة من التعليقات لتصحيح خطأ أو إيضاح غامض، حتى لا تكون الترجمة مجرد نقل من لغة إلى لغة وكفى، ومن أجل أن تكتمل الفائدة بالنسبة للقارئ العربى، وقد أشرت إلي هذه التعليقات فى الهامش بنجوم مرقمة بحيث توضع النجمة وبجانبها الرقم المسلسل للتعليق، أما هوامش الكاتب فقد اتخذت أرقامها المسلسلة فقط حسبما أوردها. وأرجو أن أكون قد وفقت فيما قصدت إليه.

نص البحث

إن تطور المصطلحات الفنية فى علم البلاغة العربية يوضح - بشكل يلفت النظر - تكيفها التدريجي مع مقتضيات تفسير القرآن (الكريم)، فتكاثر

الصور البلاغية فى كتابات شراح العصور الوسطى المتأخرين يبدو نتيجة لانشغالهم بمعانى القرآن الكريم أكثر من اهتمامهم بالزخرفة الأسلوبية، ويمكن أن نتبين فى كثير من تلك الصور وجوداً سابقاً لها فى تفسير القرآن، على حين يبدو أن بعضاً آخر منها من ابتكار المفسرين المجتهدين. وبالنسبة للنوع الأول من الممكن أحياناً أن نحدد تاريخياً تقريبياً لتكيفه وهو الوقت الذى انحدرت فيه الوظيفة غير الدينية للصورة البلاغية، أو - هبطت على الأقل - إلى مرتبة أدنى عما كان لها من قبل؛ وذلك من أجل تطبيقها على تفسير القرآن الكريم.

ويعيننا فى توضيح هذه العملية الصورة المسماة بالمذهب الكلامى، التى حاولت أن أصف تطورها فى دراسة حديثة[1]. وقد تبين فى هذه الدراسة أن المذهب الكلامى الذى عالجه قدماء البلاغيين قد شاركوا فى اسمه - لا فى مضمونه ووظيفته - المتأخرين الذين درسوه واستخدموه فى تفسير القرآن. وبينما أصبحت نتيجة هذا التحول راسخة بقوة فى دراسة القزوينى (ت ٧٣٨/١٣٣٨) وأتباعه[2] للبديع فإننا نجد ابن أبى الإصبع فى كتابه الذى هو أقدم من كتاب القزوينى يلاحظ أنه على الرغم من أن ابن المعتز (ت

---

(١) "A note on Arabic rhetoric", in H. Meller and H.J. Zimmermann (ed.), Lebende Antike: Symposion fur Rudolf, Berlin, 1967, 55-63.

(٢) السكاكى (ت ٦٢٦/١٢٢٩) فى «مفتاح العلوم»، القاهرة ١٣٥٦/١٩٣٧ (ويطلق الباحث على مفتاح العلوم اسم vorlage بالنسبة للقزوينى وأتباعه) لا يدرج، فى الحقيقة، المذهب الكلامى تحت البديع (ص ٢٠٠/٢٠٤) لكنه فى مناقشته للاستدلال يستعمل المصطلح الذى استخدم بعد ذلك لوصف المذهب الكلامى Cf. EI. second ed., S.V. bayan, esp. III5 a. وفيما بعد وعلى ضوء التطور التقليدى فإن السيوطى (ت ٩١١/١٥٠٥)، الاتقان، القاهرة ١٨٦٣ يستخدم بصورة أكثر منطقية ابن أبى الإصبع، وقد نقل الصورة من البديع (٢، ٩٤ وما بعدها) ووضعها فى فصل الجدل (٢، ١٥٧ وما بعدها).

٩٠٨/٢٩٥) قد أنكر وجود المذهب الكلامى فى القرآن الكريم فإن القرآن فى الواقع زاخر به، وأمثلته(*١) تتفق تماماً مع التفسير التقليدى للصورة(٣).(*٢)

وقد كان العامل المساعد لعملية التكيف هذه هو مجموعة غير دقيقة من الشواهد لدى واضعى النظريات الأدبية المولعين بتوضيح صورهم البلاغية بأمثلة مستمدة من الأدب العربى كله، لكنهم لم تتوافر لديهم القدرة على التمييز بين ما جاء منها عرضاً، وما جاء متعمداً مقصوداً فى كلام المؤلفين الذين استشهدوا بكلامهم، هذه الظاهرة، التى أعطت مجالاً واسعاً لشراح نفس الشواهد المتأخرين، قد أخذت فى الاعتبار فى تحليل حديث للتورية والاستخدام،(٤) وقد أتاح هذا العمل غير الدقيق للمفسرين أن يختاروا من التعريفات البلاغية تلك العناصر التى يمكن أن توجه لخدمة قضيتهم، ويهملوا العناصر الأخرى التى ربما تعارض هذه القضية، وإن كانت لا تقل عن الأولى فى الأهمية، وهكذا انتهى بهم الأمر من الناحية العملية إلى تقديم صورة

(* ١) أى أمثلة المذهب الكلامى التى أوردها ابن أبى الإصبع (المترجم)

(٣) بديع القرآن، القاهرة ١٣٧٧ - ١٩٥٧، ٣٧ - ٤٢.

(* ٢) يقول ابن أبى الإصبع فى «باب المذهب الكلامى» : «الذى ذكره ابن المعتز أن الجاحظ سماه هذه التسمية، وزعم أنه لا يوجد منه شيء فى القرآن، والكتاب الكريم مشحون به ومنه قوله تعالى حكاية عن الخليل عليه أفضل الصلاة والسلام: (وحاجَّه قومه) إلى قوله «تعالى» (وتلك حجتنا آتيناها إبراهيم على قومه).. الخ» بديع القرآن ص ٣٧ تحقيق حفنى محمد شرف. ويقول ابن المعتز تحت عنوان «الباب الخامس من البديع»: وهو مذهب سماه عمرو الجاحظ المذهب الكلامى. وهذا باب ما أعلم أنى وجدت فى القرآن منه شيئا وهو ينسب إلى التكلف تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا» البديع ص ١٠١ شرح وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجى. (المترجم).

(٤) S.A. Bonebakker, Some early detinitions of the tawriya and Safadi's Fadd al xitam 'an at-tawriya wa-'l-Istixdam, The Hague, Paris, 1966, 16-18, 29, 59, 61-2, 75, 89, 103, 105.

جديدة، ومن الأيسر بطبيعة الحال تبين هذا الإجراء حينما يستبقى الاسم الأصلى للصورة المتحدث عنها، كما حدث ذلك بالنسبة للمذهب الكلامى، وهو أكثر صعوبة حينما تكون التسمية القديمة قد أهملت، واستخدمت تسمية جديدة لـواحد من أسباب متنوعة، ويبدو أن ذلك هو تطور الصورة التى عرفت أخيراً باسم «اللف والنشر»، والتى أعتزم دراستها فى الصفحات التالية. لقد كان تكيف الصورة البلاغية غير الدينية - فى الأصل - هنا مقترناً بتقديم تسمية جديدة ربما يمكن أن تفسر بالتطور فى المصطلح الفنى الذى جعل التسمية الأصلية للصورة غامضة، وأخيراً، مهملة.

وقد تكون الموازنة التاريخية ذات قيمة ما، هنا، فـ «المذهب الكلامى» يماثل فى بداية تطوره ونهايته عنصرين منفصلين، لكنهما مترابطان فى تراث البلاغة الأوروبية، هما: The conceit and The enthymemeo[٥].

وبالمثل فإن «اللف والنشر» يمزج بين شيئين هما الشكل المتصنع versus rapportati والوسيلة التفسيرية subnexiso أو الشرح. وتقوم صحة الموازنة على ظاهرتين اثنتين على الأقل. أولاهما: تبنى الجماليات الأرسطية فى تشكيل كلتا البلاغتين العربية واللاتينية[٦]، والتأنق فى الأسلوب كضرب من التزيين مستمد من الاعتراف بازدواجية الشكل والمضمون فى الإنتاج الأدبى. والظاهرة الثانية، وربما تكون أكثر أهمية، وهى اخضاع البلاغة الكلاسيكية. ووضعها فى خدمة تفسير الكتاب المقدس[٧]، والموازنة بين هذه الظاهرة

---

(٥) "A note on Arabic rhetoric", 56, 61.

(٦) C.E. von Grunebaum, Die aes thetischen Grundlagen der arabischen Literatur, in Kritik und Dichtkunst, Wiesbaden, 1955, esp. 134-8.

(٧) E.R. Curtus, Europäische Literatur und latinisches Mitelalter. Bern. 1948. esp. 49-56, 79-85, 445-63. See also G.E. von Grunebaum, A tenth-century document of Arabic lierary and criticism, Chicago, 1950. XV-Xvi, XViii-Xix, n 24. =

والعمل العربى المشار إليه سابقا يمكن أن يصل إلى أبعد من ذلك. وهو أن الاختلاف بين تطبيق قواعد البلاغة الكلاسيكية على الكتاب المقدس واعتباره نموذجا كاملا بل منبعا لكل تلك القواعد، والاختلاف بين كلام جيروم وكاسيدورس. موجود مرة أخرى فى دراسة البديع عند ابن المعتز وابن أبى الإصبع من ناحية أخرى(* ٣). وترجع التطورات فى كلتا البلاغتين العربية واللاتينية فى أصولها. لا فى تفريعاتها اللاحقة، إلى الدافع الدينى نفسه.

إن التاريخ المعقد للصورة البلاغية المعروفة «باللف والنشر»، شأنه فى ذلك شأن تاريخ «المذهب الكلامى» وجد تفسيرا له فى كتابات شراح العصور الوسطى المتأخرين. ولأن هذا الحل ينطوى على خطين منفصلين للتطور فإنه سيكون من الأيسر فى وصفنا التالى أن نتناول الشواهد المناسبة بصورتين منفصلتين: نتناول فى الأولى منهما تلك الشواهد الخاصة بالتراث غير الديتى، والتى تعتبر أقدم من الشواهد الأخرى. وتمثل تقريبا الشكل الأصلى للصورة، ونتناول فى الثانية الشواهد التى جاءت فى التراث التفسيرى

= العامل الإضافى والمعقد فى البلاغة العربية وهو بالطبع، مشكلة إعجاز القرآن، مع أن الانشغال بمعنى النص القرآنى سبق بحث تفرده واعجازه، وهو وحده الذى يمكن أن يفسر الاتحاد بين البلاغة والتفسير. انظر 1. Coldziher, Abandlungen Zur arabischen Philologie, Leiden, 1896, J, 151; and forther, S. Bonebakker, op. cit., 25-27; M.Khalafallah, "Qur" anic studies as and imoprtant factor in the development of Arabic litarary criticsm. Bulletin of the faculty of Arts, Alexandria University, 1952-3, 1-7; idem Some landmarks of Arab achievement in the feld of literary criticism, B.F.A.A.U, 1951. 3-19.

(* ٣) لعل الاختلاف الذى يشير إليه الباحث هو أن ابن المعتز كان مقتصدا جدا فى استخراج الصور البلاغية أو البديع - كما يسميه - من القرآن الكريم بحيث لا يزيد عدد الصور التى استشهد لها من القرآن عن أربع أو خمس. أما ابن أبى الاصبع فقد توسع فى ذلك توسعا عظيما حتى إنه وضع كتابا خاصا أسماه «بديع القرآن» جمع فيه نحو تسعة ومائة نوع من أنواع البديع واستشهد لكل نوع بأمثلة من القرآن الكريم. (المترجم)

المتأخر. من أمثلة «اللف والنشر» التى أوردها العلماء التقليديون، دون تغيير، المثالان التاليان:

كيف أسلو وأنت حقف وغصن وغزال لحظا وقدا وردفا

هو شمس وأسد وبحر جودا وبهاء وشجاعة

والأول من هذين المثالين منسوب إلى ابن حيُّوس (ت ٤٧٣ - ١٠٨٠) أما الثانى فهو مجهول المصدر(* ٤). وقد أوردهما الخطيب القزوينى (ت ٧٣٨ - ١٣٣٨) متعاقبين فى كتابه «تلخيص المفتاح» جـ٤، ص ٣٣٢ كما أوردهما سعد الدين التفتازانى (ت ٧٩١ - ١٣٨٩) فى «مختصر التلخيص جـ٤ ص ٣٣٢ (كلا الكتابين متضمن فى شروح التلخيص، القاهرة ١٣٥٦ - ١٩٣٧)(*٥). وفى إطار هذا النسق من التقسيم الذى طوره القزوينى نرى أن هذين المثالين يوضحان فروعا لنوع من اللف والنشر يسمى «المفصل»[٨]: ففى المثال الأول تبدو الإحالات فى مفردات النشر (لحظا - قدا - ردفا) على عكس الترتيب الذى جاءت عليه متعلقاتها السابقة فى اللف (حقف - غصن - غزال)؛ وفى المثال الثانى جاء ترتيب الإحالات بين جزئي الكلام «مختلطا» وإعادة الجزئين سوف تمدنا بالآتى: (اللف) شمس - أسد - بحر (النشر) بهاء - شجاعة - جودا. والواقع أنه لا سبيل للإبهام فى هذين المثالين؛ لأن العلاقة بين كل من جزئي الكلام فيهما علاقة معنوية أكثر منها تركيبية، ومهما يكن فهذه ليست هى الحال دائما، كما سيتبين فى الصفحات التالية.

(* ٤) توهم الباحث أن هذا المثال بيت من الشعر كبيت ابن حيوس الذى سبقه، ولذلك كتبه فى الأصل على هيئة البيت الشعرى، وقال إنه مجهول المصدر، ومن الواضح إنه مثال عادى من النثر وليس شعرا. (المترجم)

(* ٥) إذا أردنا الدقة فإن المثال لم يذكره القزوينى وإنما ذكره التفتازانى فقط فى مختصره الذى هو بمثابة الشرح لكتاب القزوينى «تلخيص المفتاح».

(٨) انظر: A.F. Mehren, Die Rhetorik der Araber, Kopenhagen, Wien, 1853, 108.

كما أن أهمية الظواهر النحوية، وبخاصة الصرفية[*٦]، قد تزايدت وعلى الرغم من أن المناقشات التقليدية التى دارت حول المسائل النحوية فى «اللف والنشر» لم تتعلق أساسا بالأمثلة غير الدينية لهذه الصورة فإنها اعتمدت عليها، بخاصة، فى صياغة القواعد الملائمة؛ فبالرجوع إلى بيت ابن حيوس نجد السبكى فى كتابه «عروس الأفراح» جـ٤ ص ٣٣٢ (فى شروح التلخيص) يلاحظ أن المفردات فى كل من مركبى اللف والنشر يجب أن تكون مطلقة من الناحية النحوية؛ حيث إن عدم الترتيب لا يؤدى إلى الإبهام فى المعنى، ونرى الدسوقى يصر فى حاشيته (شروح التلخيص، المرجع السابق، نفس المكان) على نفس البيت، على استخدام «التمييز» لتجنب الإبهام فى التركيب بقدر الإمكان[*٧] وورود مثل هاتين الملاحظتين، شأنهما فى ذلك شأن التقسيم

(* ٦) نلفت النظر إلى أن الباحث يستخدم المصطلح (grammer) الذى ترجمناه بالنحو بما يشمل فى اللغة العربية النحو والصرف معا، باعتبار أن علم النحو يدرس التراكيب أما الصرف فيدرس الوحدات أو ما تسمى فى الانجليزية morphemes، التى تتألف منها هذه التراكيب، وهذا هو الاتجاه الحديث فى الدراسات اللغوية. (المترجم)

(* ٧) يبدو من كلام الباحث أن السبكى والدسوقى مختلفان فى الكيفية التى يتحقق بها اللف والنشر فى الأسلوب؛ فعلى حين يوجب السبكى إطلاق التركيب لأن عدم الترتيب لا يؤدى إلى الإبهام فى المعنى يصر الدسوقى على استخدام التمييز لتجنب الإبهام. والواقع أن هذا الفهم غير صحيح، لأن القزوينى حين قال فى تلخيص المفتاح «إن النشر إما على ترتيب اللف وإما على غير ترتيبه» علق السبكى على ذلك بقوله: «وقول المصنف على غير ترتيبه يقتضى بظاهره أن من اللف عود بعض إلى بعض مطلقا فيدخل فيه أن يكون أول النشر لأوسط اللف أو للأول ثم الثانى للثالث ونحو ذلك» فليس فى كلامه إذن إيجاب لإطلاق الترتيب أو غيره وإنما هو مجرد تفسير لكلام القزوينى. وأيضا فإن تعليق الدسوقى على بيت ابن حيوس أقرب إلى التحليل النحوى وليس فيه اشتراط لشيء، وذلك أنه يقول: «(وله وأنت حقف) بكسر التاء لأنه خطاب لامرأة كما فى اليعقوبى أى والحال أنك أنت مثل الحقف... (قوله وأنت غصن وغزال) أى وأنت مثل الغصن ومثل الغزال ولما كان هنا تقدير مضاف إذ الأصل كيف أسلو وردفك مثل الحقف وقدك مثل الغصن ولحظك مثل الغزال أى مثل لحظ الغزال ووقع الإبهام بحذف ذلك المضاف - احتيج إلى تمييزه فاتى بالتمييزات على حسب هذه التقادير فقيل لحظا وقدا وردفا أى من جهة اللحظ ومن جهة القد ومن جهة الردف» (المترجم)

التقليدى كله، يصبح واضحا، فقط، حينما تطبقان على التطور التفسيرى «اللف والنشر».

لكن بالرجوع إلي كتب التراث غير الدينى، وهذا البيت نفسه لابن حيوس يظهر فى كتابات البلاغيين الآخرين، فإننا نجد فى كل منها اختلافا فى التأكيد والوصف جديرا بالبيان والايضاح؛ فابن حجة الحموى (ت ٨٣٧/ ١٤٣٨)، على سبيل المثال، يضع فى كتابه «خزانة الأدب» (القاهرة ١٢٧٣/ ١٨٥٧) هذا المثال بين ثمانية وعشرين مثالا أخرى[8] فى وصف لصورة تسمى «الطى والنشر» (ص ٨١-٨٥)، غير أن هذا الاختلاف اليسير ليست له فيما يبدو أهمية تذكر، لأن المؤلف تبنى كلا من تعريف الصورة وتقسيماتها المتوارثين عن العلماء التقليديين، وهو يتحدث طوال الموضوع عن اللف والنشر، لكنه اهتم فى الدرجة الأولي بتقسيم واحد من تلك التقسيمات وهو «المفصل المرتب»، ويدعى أنه النوع الوحيد الذى عنى به مؤلفو البديعيات[*9] [ولم يأتوا به إلا فى بيت واحد بحيث يكون مثالا شاهدا على هذا النوع متمشيا مع سنن الأبيات المفردة المشتملة على أنواع البديع][*10]. (انظر المرجع السابق ص ٨٤).

ويبدو المعيار الأساسى فى الحكم بنجاح اللف والنشر عند ابن حجة

(* ٨) عدد الأمثلة التي أوردها ابن حجة للف والنشر هى أربعة وعشرون، وليست ثمانية وعشرين كما ذكر الباحث، ومصدر خطئه أنه عد كل الشواهد الشعرية الواردة فى هذا الباب سواء كانت مفردة أو غير مفردة تمثيلا للف والنشر، والحال أن بعضها لم يقصد به التمثيل لذلك (المترجم)

(* ٩) البديعيات هى منظومات شعرية صاغ فيها مؤلفوها الألوان البديعية شعرا. (المترجم)

(* ١٠) العبارة التى بين القوسين المعقوفين هى نص عبارة ابن حجة وقد آثرتها على عبارة المؤلف لأنها لا تعطى هذا المعنى الذى يريده ابن حجة فهو يقول:

"... and the one which offered the widest field for linguistic ingenuity" (المترجم)

متمثلا فى أمرين اثنين: وجود أكبر عدد من المفردات فى تركيبى اللفى والنشر، وتجنب التضمين [٩] [*١١] وأيضا فان كلا الجزئين ينبغى أن يشتمل على نفس العدد من المفردات، وهى ملاحظة توحى بأن حدود هذه الصورة لم تكن قد تحددت بشكل واضح بعد؛ لأن مثال عدم المطابقة الذى أورده المؤلف، ونسبه إلى القاضى ابن البارزى (ص ٨٣) يختص بنوع من التشبيه أكثر من اختصاصه باللف والنشر[*١٢]. ويرتضى ابن حجة المثالين التاليين ويقدمهما نموذجين للف والنشر، أما أولهما فقول الشاعر:

---

(٩) البديعية التى يشير إليها ابن حجة هى لابن جابر الأندلسى (١٣٧٨/٧٨٠) وتسمى «بديعيات العميان»، طبعة القاهرة، ١٩٢٩/١٣٤٨. والتضمين فى هذه الصورة ذو شأن أيضا عند ابن رشيق.

(* ١١) التضمين njambment الذى ذكره الباحث هو التضمين بمعناه العروضى، وسوف أشرحه فى مكان لاحق، لكن الذى ينبغى الإشارة إليه هى أن عبارة ابن حجة هى: وجل القصد هنا أن يكون اللف والنشر فى بيت واحد خاليا من الحشو وعقادة التركيب جامعا بين سهولة اللفظ والمعانى المخترعة» ص ٨٤، ومعنى هذا أن ما ذكره الباحث من كثرة عدد المفردات لا وجود له عند ابن حجة، ويبدو أنه فهم من إيراده عددا من الأمثلة يكون اللف والنشر فيها بين ثلاثة مفردات وأربعة وخمسة وستة وسبعة، أنه يفضل كثرة العدد. كذلك لم يشتمل هذا النص لابن حجة على تجنب التضمين على نحو ما فهم الباحث، ولعله أخذ ذلك من قوله «عقادة التركيب» إلا أن هناك فرقا بين التضمين وعقادة التركيب ولا سيما أن ابن حجة يتكلم هنا عن خلو البيت الواحد من هذه العقادة، والتضمين - كما سيأتى - لا يقع إلا فى فيما يزيد على بيت واحد. (المترجم)

(* ١٢) يقول ابن حجة فى هذه النقطة «.. وقد جمع قاضى القضاة نجم الدين بن عبدالرحيم) البارزى بين سبعة وسبعة

يقطِّع بالسكين بطيخة ضحى ... على طبق فى مجلس لأصحابهْ

كبدر ببرق قدَّ شمسا أهلة ... لدى هالة فى الأفق بين كواكبهْ

قال شهاب الدين المذكور (أى سابقا) فى شرح بديعية صاحبه ابن جابر إن اللف والنشر فى هذين البيتين غير كامل بالتفصيل لأنه نص فى اللف على ستة ونص فى النشر على سبعة وكل منهما راجع إلى منصوص عليه فى اللف إلا الأهلة فإنه راجع إلى الأشطار وهى غير مذكورة فى اللف قلت هذا يفهم من قوله يقطع» (المترجم)

ما عــانيت عــيناى فى عطلتى　　أقل من حظى ومن بخــتــى

قد بعت عبدى وحمارى وقد　　أصبحت لا فوقى ولا تحتى

(ص ٨٢، وهما منسوبان إلى شمس الدين بن دانيال، ت ٧١٠/١٣١١).

والثانى قول الشاعر:

وجدى حنينى أنينى فكرتى ولهى　　منهم إليهم عليهم فيهم بهم

(ص ٨٤، وينسب إلى صفى الدين الحلى، ت ٧٤٩/١٣٤٨).

ومع أن هذين المثالين يبدو فيهما قدر ضئيل من التشارك فإن كليهما يتطابق مع تعريف اللف والنشر الذى أخذه ابن حجة من البلاغيين التقليديين، والذى سأعود إليه، وعلى كل حال فالمثال الثانى مثل المثالين اللذين أوردناهما سلفا عن القزوينى والتفتازانى، يوضح توضيحا كاملا مفهوم اللف والنشر عموما فى الأدب العربى. وفى هذا الشكل تلتقى الصورة مع versus rapportati فى الشعر اليونانى واللاتينى المتأخرين والشعر الباروكى الأوروبى مثل[10]:

Pastore arator eques
Pavi colui supeavi
Capras rus hostes
Eronde ligone manu

or: Die Sonn, eer Pfeil, der Wind
Verbrennt, verwundt, weht hin

---

(١٠) الأمثلة التالية مأخوذة من E.R. Curtius, Europaische Literatur, 288; and idem. Gesammelte Aufsätze Zur Philologie, Bern, 1960, 92, 129 n. 63.

Mit Eeuer, Scharfe, Sturm

Mein Augen Herze, Sinn

or: Aire, Water, Earth

By Fawl, Fish Beast

Was flown, was swum, was waklt.

وبهذا الشكل أيضاً كانت الصورة شائعة في الشعر الفارسى الوسيط مثل[11]:

در معركة بستاند ودربزم يبخشد   ملكى بسوارى وجهانى بسؤالى

لكنه طبقاً لشمس قيس لم تكن هذه الصورة تسمى باللف والنشر، وإنما تسمى «تبيين وتفسير» ويتضح من الأمثلة التى جمعها بخنر Büchner أن هاتين الصورتين متماثلتان.

وعلى كل حال فقد واجه بخنر Büchner فى تحديد الصورة نفس الصعوبات التى سبق أن رأيناها فى كتاب ابن حجة، كذلك يرى بخنر Büchner (art. cit., P. 252, n. 1) أنه لابد أن يحتوى كلا الجزئين فى «اللف والنشر» أو «التبيين والتفسير» نفس العدد من المفردات المترابطة، فإذا لم يتحقق هذا الشرط فإن الصورة تصبح شيئاً آخر يسمى فى البلاغة العربية «الجمع والتفريق»[12]. وبالإضافة إلى ذلك فإنه من غير المحتمل (Büchner, art. cit., 253) أن يكون وجود حرف عطف أو أداة تشبيه فى تركيب «اللف والنشر» أو «التبيين والتفسير» أمراً غير ذى أهمية؛ ذلك أن إيراد الأخير، على الأقل، من شأنه فى الغالب أن ينتج تشبيهاً[13]. وأخيراً فإنه يبدو أن بخنر

---

(١١) انظر V.F. Büchner, "Stilfiguren in der panegyrischen Poesie der Perser", Acta orientalia, II, 1924, 250-61.

يأخذ فى الحرب ويهب فى المجلس   مملكة بالفروسية وعالما بسؤال

(١٢) يقارن السكاكى، مفتاح العلوم، ٢٠١؛ و Mehren، انظر المرجع السابق، ١١٠.

(١٣) قارن: ابن حجة الحموى، خزانة الأدب، ٨٣.

Büchner ، متابعا فى ذلك شمس قيس، يستبعد الإبهام؛ وحيث يوجد ذلك فإنه يفضل أن يسمى الصورة تسمية مختلفة (art. cit., P. 252, n.1) . ودلالة تلك القواعد فى تحديد وظيفة الصورة تصبح أوضح حينما تبحث فى ضوء المناقشات التقليدية المتأخرة.

لقد ظهر بيت ابن حيوس الذى بدأنا به، فى كتاب الصناعتين (القاهرة ١٣٧١/ ١٩٥٢ ص ٢٧٢) لأبى هلال العسكرى (ت ٣٩٥/ ١٠٠٥)، ولو أنه فيما يبدو لا يعرف شيئاً عن اللف والنشر، ومن ثم يستخدمه فى التمثيل بصورة يسميها «التفسير» ويعرفه بأنه إضافة شرح إلى معنى يتطلبه لكن بلا حذف من أحواله الأصلية أو زيادة عليها (*١٣). وهذا التعريف يستلزم أن يكون القاريء ضليعاً فى معجم العربية الفصحى(١٤). ومن بين الأمثلة الشعرية التى أوردها أبو هلال العسكرى لهذه الصورة هذان المثالان:

شبه الغيث فيه والليث والبد ر فسمح ومحرب وجميل

(انظر المرجع السابق ، ٢٧٢ مجهول المصدر)

لا تضجرن ولا يدخلك معجزة فالنجح يهلك بين العجز والضجر

(انظر المرجع السابق، ٢٧٢ وينسب إلى المقنع الكندى، عاش حوالى ٨٠/ ٧٠٠)

وكما فى المثالين اللذين أوردناهما آنفاً لابن حجة ، يثور هنا سؤال ما

(* ١٣) الصورة البلاغية التي ذكرها أبو هلال هى «صحة التفسير» ويعرفها بقوله: «وهو أن يورد معانى فيحتاج إلى شرح حولها فإذا شرحت تأتى فى الشرح بذلك المعانى من غير عدول عنها وزيادة تزاد فيها» ص ٣٣٤ ط محمد على صبيح (المترجم)

(١٤) إن افتراض الشعراء، وجود معرفة لغوية واسعة لدى قرائهم أو سامعيهم مشكلة تظهر بصفة خاصة فى حالة التورية، قارن ؛ Bonebakker, op. cit., f0. 21, 42

عما إذا كان كلا المثالين المذكورين يـوضح صورة واحدة، لكن كما كان الحال فى مثالى ابن حـجة، فإن مثالـى العسكري يتفقان مع تعـريفه وهو هنا ليس تعريفاً للف والنشر وإنما للتفسير. وقد استمد العسكرى معظم مادته من «نقد الشـعـر» (ed. S. A. Bonebakker leiden 1956) لقـدامة بن جـعفـر (ت ٣٢٠/ ٩٣٢)(*١٤) وتعريـف قدامة للـصورة(*١٥) (انظر المرجع الـسـابق ص ٧٣-٤) هو بوضوح مصدر ذلك التعـريف الذى نجده عند العسكرى، ومثاله الأول هو ذلك المثال المتوارث لدى أصحاب النظريات الأدبية لعدة قرون حتى القزوينى (ت ٧٣٨/ ١٣٣٨)(*١٦).

(* ١٤) ذكر المؤرخون فى تحديد وفاة قدامة ثلاثة آراء، رأى يقول أنه توفى سنة ٣٣٧ هـ، وآخر يرى أنه توفى سنة ٣٢٨، وثالث يقول أنه توفى لبـضع وثلثمائة، وقد وازن الدكـتور بدوى طبانه بين هذه الأراء ورجح الـتاريخ الأول مؤيداً ذلك بالأدلة. انظر قـدامة بن جـعفر والنـقد الأدبى ص ٧٠-٧٣. أما ما ذكره الباحث من وفاة قدامة سنة ٣٢٠هـ فلم يشر إليه أحد من المؤرخين ولعله اعتمد على مـا ذكره ياقوت فى معجم الأدباء إذ قال: «... ولكن آخر مـا علمنا من أمر قدامة أن أبا حيان ذكـر أنه حضر مجلس الوزير الفضل بـن جعفر بن الفرات وقت مناظرة أبى سـعيد السيرافى ومتى المنطقى سنة عشرين وثلاثمائة» (المترجم).

(* ١٥) يقول قدامة تحت عنوان ومن أنواع المعانى صحة التـفسير: «وهو أن يضع الشاعر معانى يريد أن يذكر أحوالها فى شـعره الذى يصنعه فإذا ذكرها أتى بها من غيـر أن يخالف معنى ما أتي به منها ولا يزيد أو ينقص مثل قول الفرزدق رحمه الله:

لقـد جئت قـومـاً لو لجـأت إليـهم   طريد دم أو حـامـلا ثقل مـغـرم

فلما كان هذا البيت محتاجاً إلي تفسير قال:

لألفيت فـيهم معطيـاً أو مطاعناً   وراءك شـزراً بالوشـيج المقـدم

فنسر قوله حاملا ثقل مغرم بقوله إنه يلقى فيهم من يطاعن دونه ويحميه». (المترجم)

(* ١٦) روى هذان البيتان فى الديوان على النحو التالي:

لقـد خنت قـومـاً لو لجـأت إليـهم   . . . .

لألفيت فـيهم مطعـمـاً ومطاعناً   . . . .

شرح ديوان الفرزدق ص ٧٤٩، ٥٠ جمع وتعليق عبدالله الصاوى   (المترجم)

وقبل دراسة المشكلات الناجمة عن الاحتفاظ بشواهد لصور بلاغية غير متشابهة فيما يبدو، فإن من المفيد أن نلاحظ تأثير قدامة على أتباعه، وهو الذى يمكن أن ينسب إليه يقيناً تسمية الصورة «تفسير» إن لم يكن اختراعها، ومثاله الأول هو:

لقد جئت قوماً لو لجأت إليهم ... طريد دم أو حاملا ثقل مغرم

لألفيت فيهم معطياً أو مطاعناً ... وراءك شزراً بالوشيج المقدم

(المرجع السابق ص ٧٤ والبيتان ينسبان إلى الفرزدق ت ١١٠/ ٧٢٨)

وقد جاءت الصورة متضمنة فى المصراعين المتوسطين ومتوازنة بتكرار حرف العطف نفسه: طريد دم - معطياً - حاملا ثقل مغرم - مطاعناً.

ومع أن عدد المفردات المترابطة محدود فإن من الواضح أن هذا المثال يمكن أن يوضح اللف والنشر. وقد أدرجه القزوينى فعلا فى شرحه الموسع على التلخيص (الإيضاح، ٤، ٣٣٢. فى شروح التلخيص)، وآية تزايد التشدد فى تعريف الصورة تتجلى فى الملاحظة التي أبداها أحد أتباع قدامة حول بيتى الفرزدق، فقد صرح ابن رشيق (ت ٤٥٦/ ١٠٦٤) فى كتابه العمدة أن نظام المفردات المترابطة جاء معكوساً، وأنه وفقاً لرأى بعض العلماء سيكون الترتيب الصحيح (فى الشطر الأول من البيت الثانى) «مطاعناً أو معطياً» (*١٧). والواقع أن ابن رشيق له عدة ملاحظات أخرى حول وظيفة

(* ١٧) يعلق ابن رشيق على قول الفرزدق بقوله: «هذا جيد فى معناه إلا أنه غريب مريب لأنه فسر الآخر أولا والأول آخراً فجاء فيه بعض التقصير والإشكال، على أن من العلماء من يرى أن رد الأقرب على الأقرب والأبعد على الأبعد أصح فى الكلام» العمدة جـ٢ ص ٢٩ ط أولي ١٣٢٥/ ١٩٠٧، وقد فهم الباحث الجزء الأول من هذا الكلام المتصل برأي ابن رشيق فهماً صحيحاً كما يتضح من نص كلامه المذكور أعلاه، أما الجزء الثانى المتعلق برأي بعض العلماء فواضح أن الباحث فهمه على نحو خاطئ؛ لأن الترتيب الصحيح على رأيهم - الذى أشار إليه ابن رشيق - هو ما جاء به البيت لا ما ذكره الباحث. (المترجم)

«التفسير» ، ويبدو أنه أول من فكر فى دراسة التراث المنحدر عن قدامة دراسة نقدية، فهو مثلا يؤثر أن يرى الصورة كاملة فى بيت واحد، ويورد عدة أمثلة لهذا من المتنبى (ت ٣٥٤/ ٩٦٥):

إن كوتبوا أو لقوا أو حوربوا وجدوا ... فى الخط واللفظ والهيجاء فرسانا

(انظر المرجع السابق، ٢ ، ٣٨)

فتى كالسحاب الجون يخشى ويرجى ... يرجى الحيا منه ويخشى الصواعق[*١٨]

(انظر: المرجع السابق ، ٢، ٣٨)

والتضمين الذى انشغل به ابن رشيق تبناه فيما بعد ابن حجة[*١٩]، وشمس قيس فى الفارسية، إلا أن ذلك لم يؤثر على البحث التقليدى

(* ١٨) رواية ابن رشيق للبيت هى:

فتى كالسحاب الجون يخشى ويرتجى ... يرجى الحيا منه وتخشى الصواعق

وهى الصواب لأن البيت من بحر الطويل وعروضه دائماً مقبوضة أى بزنة «مفاعلن. أما على رواية المؤلف فإن عروض البيت تصبح معلولة «بالحذف» وهو غير وارد فى ذلك البحر. (المترجم).

(* ١٩) التضمين الذى عناه ابن رشيق هو التضمين العروضى ومعناه تعليق البيت من الشعر بما بعده، وهو نوعان؛ نوع جائز وآخر معيب، فالأول يتم الكلام بدونه، وفائدته حينئذ تكميل المعنى المتقدم كالتفسير والنعت وسائر التوابع والفضلات والثانى لا يتم الكلام إلا به كجواب الشرط والقسم والخبر والفاعل والصلة. (انظر حاشية الدمنهورى ص ٩٨ ط الحلبى سنة ١٣٠٧ هـ) فإذا عدنا إلى ابن رشيق وجدناه يقول: «وأكثر ما فى التفسير عندى السلامة من سوء التضمين لا أنه هو بعينه ما لم يكن فى بيت واحد أو شبيه به» فهو يشترط خلو التفسير من التضمين المعيب أو السيئ، إلا أن يكون هذا التضمين فى بيت واحد أو ما يشبهه فإنه لا يعد عيباً حينئذ. غير أن ما نود أن نلفت النظر إليه هو أن ابن حجة لم يشغل نفسه بالتضمين كما ذهب الباحث وكل ما قاله فى فصل «الطى والنشر» - وقد سبق أن ذكرناه - هو «وجل القصد هنا أن يكون اللف والنشر فى بيت واحد خالياً من الحشو وعقادة التركيب جامعاً بين سهولة الألفاظ والمعانى المخترعة». (المترجم)

للصورة، لأنه لم يكن ثمة مجال للتضمين فى الأمثلة التى اهتم بها العلماء التقليديون بالدرجة الأولى. والمثال الغريب لهذه الصورة (أى التفسير) والذى يستخدم نفس التخيل المستخدم فى البيت الثانى المذكور سابقاً للمتنبى هو ما رواه ابن رشيق:

بأروع من طى كأن قميصه ... يزرّ على الشيخين زيد وحاتم
سماحاً وبأساً كالصواعق والحيا ... إذا اجتمعا فى العارض المتراكم

(انظر المرجع السابق، ٢، ٣٨. والبيتان منسوبان إلى البحترى ت ٢٨٤/٨٩٧).

ويلاحظ ابن رشيق أن أصل هذا التركيب موجود فى القرآن (الكريم) السورة ١٣، الآية ١٢ - ﴿هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا﴾. وقد يكون التشابه متكلفاً إلا أنه، مع ذلك، واضح؛ ففى بيتي البحترى[*٢٠]. يرجع كلا الطرفين المتطابقين فى المواضع الثلاثة (زيد وحاتم - سماحاً وبأساً - الصواعق والحيا) إلى الضمير فى قميصه، أما في الآية القرآنية فالطباق المفرد «خوفاً وطمعاً» يرجع إلى ضمير المفعول فى «يريكم». وعلي حين لم يكن اختلاف العدد بين جزئى اللف والنشر موجوداً فى التفكير البلاغى المتأخر المسلم به بعامة، فإن ابن رشيق - كما يجب أن نذكر - يتحدث عن «التفسير»، لكنه عند التمثيل للإحالة المتعددة على مفرد سابق قدم سابقة مهمة للعلماء التقليديين فى مناقشاتهم للف والنشر.

(* ٢٠) السورة ١٣ هى سورة الرعد، ويلاحظ أن الباحث لم يذكر هنا وفيما يأتى من الآيات التى استشهد بها كلمة «السورة» وكلمة «الآية» وقد زدناهما فى أصل النص رغبة في الإيضاح. (المترجم)

وأبسط شكل يعطيه قدامة للتفسير، ولابد أن يكون مماثلا تماماً للأصل، هو المثال التالي:

لئن كنت محتاجاً إلى الحلم إنني	إلى الجهل في بعض الأحايين أحوج
ولي فرس للحلم بالحلم ملجم	ولي فرس للجهل بالجهل مسرج
فمن رام تقويمي فاني مقوم	ومن رام تعويجي فاني معوج

(انظر المرجع السابق، ٧٤، وهي غير مؤكدة النسبة، وقارن إعجاز القرآن، ٩٥، هامش ٣)[١٥].

إن استخدام الترتيب غير الكامل والتكرار (بغرض التأكيد) هنا، مقارناً بالتراكيب الظرفية المتتابعة دون حرف عطف التي يتميز بها اللف والنشر، يحرم هذا المثال من الصلاحية لتوضيح اللف والنشر في الوقت الذي يتفق فيه مع تعريف قدامة للتفسير. ومهما يكن فإن قدامة يشرح بمثال آخر قاعدة الصياغة الأساسية للتفسير، وذلك المثال يتخذ أهمية لدى واضعي النظريات المتأخرين المهتمين باللف والنشر:

فيأيها الحيران في ظلم الدجى	ومن خاف أن يلقاه بغي من العدى
تعال إليه تلق من نور وجهه	ضياء ومن كفيه بحراً من الندى

---

(١٥) يظهر البيت الثاني أيضا عند أبي هلال العسكري، انظر المرجع السابق ٢٧٢، وعند الباقلاني (ت ٤٠٣/ ١٠١٣)، إعجاز القرآن، القاهرة ١٩٦٣، ٩٥، وهو موضوع لدى كليهما تحت التفسير: (trans. von Grunebaum, Tenth-century docament, 34)

وابن قتيبة، عيون الأخبار، القاهرة ١٩٢٥، ١، ٢٨٩ (* ٢١).

(* ٢١) الصحيح أن الأبيات الثلاثة تظهر في «الصناعتين» لأبي هلال، و«عيون الأخبار» لابن قتيبة. أما الذي يظهر فيه البيت الثاني فهو إعجاز القرآن للباقلاني. (المترجم)

(انظر المرجع السابق، ١٢٣، مجهول النسبة)[١٦].

ويصف المؤلف هذين البيتين على أنهما عيب فى التفسير (فساد التفسير) ويعزو ذلك إلى نقص المقابلة فى الطباق الأول (ظُلَم - ضياء) والطباق الثانى (بغى من العدى - بحر من الندى) ويضيف أن الإنسان فى الطباق الثانى يمكن أن يستبدل بالجزء الأول شيئاً ما مثل «العدم أو الفقر»، أو يستبدل بالجزء الثانى شيئاً ما من نوع «النصرة أو العصمة أو الوَزَر» وهكذا نصل إلى التوازن الملائم.

وبالإضافة إلى المرزبانى والعسكرى، وكلاهما اهتم فقط «بالتفسير» ولم يهتم «باللف والنشر»، فإن ثمة كاتبين آخرين قدما مثال قدامة لفساد التفسير، واستخدما شرحه لعيوبه. وأكثر من ذلك لما كان كل منهما يورد «التفسير» و«اللف والنشر» كليهما فى دراسته الخاصة بالبديع. فانهما يعدان شخصيتين أساسيتين فى عملية التحول التى نهتم بها هنا. أول هذين الكاتبين. وهو أسبق من العلماء التقليديين، هو ابن سنان الخفاجى (ت ٤٦٦/ ١٠٧٤) الذى اتبع فى كتابه «سر الفصاحة» (القاهرة ١٣٥٠/ ١٩٣٢. ٢٥٤/ ٢٥٥) تعريف قدامة للتفسير، ومثل لذلك ببيت للفرزدق[*٢٢] (انظر سابقا ٤٧٤؟) = ٩ من الترجمة، لكنه فى قسم آخر (انظر المرجع السابق ص ١٧٢) يضع تقسيما

---

(١٦) أيضاً العسكرى، انظر المرجع السابق، ٢٧٢ - ٣ ؛ والمرزبانى (ت ٣٧٨/ ٩٨٨)، الموشح، القاهرة، ١٣٤٣/ ١٩٢٥، ٢٣٥، وكلاهما تال لقدامة.

(* ٢٢) يحدد الخفاجى التفسير بقوله: «ومن الصحة: صحة التفسير وهو أن يذكر مؤلف الكلام معنى يحتاج إلى تفسيره فيأتى (به) على الصحة من غير زيادة ولا نقص كقول الفرزدق:

لقد جئت قوماً لو لجأت إليهم ... طريد دم أو حاملا ثقل مغرم

لألفيت فيهم معطياً ومطاعناً ... وراءك شزراً بالوشيج المقوم

وهذا تفسير للأول موافق» ومن الواضح أن هذا المعنى للتفسير هو ما رأيناه عند قدامة. (المترجم)

فرعيا للتناسب [١٧] فيقول وأيضا فإن نوعا من التناسب هو الإحالة المنظمة لتعبير على تعبير آخر بمعنى أن الذى يرجع إلى البداية يأتى في البداية والذى يرجع إلى النهاية يأتى فى النهاية[*٢٣]، وثمة مثال لهذا من الشريف الرضى (ت ١٠١٦/٤٠٦):

فـــالـلامـــعـــات أسنة وأســـرة والمـائــســـات ذوابل وقـــدود

وكذلك أيضا قول الآخر:

قلبى وطرفى منك هذا فى حـــمى قـــــيظ وهذا فى رياض ربيع

وأمثلة ذلك كثيرة. ولم يستخدم الخفاجى مصطلح «اللف والنشر»، مع أنه فيما يبدو كان متأكدا تماما من أن الصورة التى يصفها قريبة، على الأقل، من اللف والنشر[١٨]. والمثال الأول، على الرغم من التعليق المحير على «والطرف مقدم»[*٢٤]. يتوافق مع الاصطلاح المتأخر (أي اللف والنشر) أكثر من المثال الثانى. لكن عدم التحديد فى هذه المرحلة التى لم يكن اللف والنشر قد انفصل فيها نهائيا عن التفسير أمر لا يثير الدهشة؛ فقد وضعت الفروق الدقيقة فى المتون التقليدية للبلاغة، وعن طريقها اختص مثالا الخفاجى «بالتقسيم» و«التفريق»[١٩] على التوالي. هذه الصور[*٢٥] وتفريعاتها

---

(١٧) انظر Mehren, op. cit., 100

(* ٢٣) يذكر الخفاجى ذلك بقوله: «ومن التناسب أيضاً حمل اللفظ على اللفظ فى الترتيب ليكون ما يرجع إلى المقدم مقدماً وإلى المؤخر مؤخراً». (المترجم)

(١٨) يظهر تعبير اللف والنشر فى فهرس الكتاب (ص ٣١٨) فقط ومن المحتمل أن يكون ذلك مقحماً من الناشر.

(* ٢٤) يشير المؤلف بذلك إلى قول ابن سنان تعليقاً على البيت «فإنه لما قدم قلبى وجب أن يقدم (وصفه بأنه) فى حمى قيظ فلو كان قال: طرفى وقلبى منك لم يحسن فى الترتيب أن يؤخر قوله فى رياض ربيع والطرف مقدم». (المترجم)

(١٩) Mehren, op. cit., 109.

(* ٢٥) أى التفسير ، واللف والنشر، والتقسيم، والتفريق. (المترجم)

جميعا متقاربة، وتقوم الاختلافات بينها، بقدر ما استطيع أن أرى، على مدى ما يستخدم فيها من ترتيب غير كامل، والذى يعنى عمليا استخدام الموصولات لربط المفردات فى جزئى الكلام، وبواسطة هذه الفروق فإن الخاصة الرئيسية للف والنشر يمكن أن تحدد على أنها استخدام تركيب تمييزى متتابع كما رأينا سابقا.

أما المؤلف الثانى فيذكر كلا من التفسير، واللف والنشر، ودون التباس فى ذلك الوقت. ذلك المؤلف هو النويرى (ت ٧٣٢/ ١٣٣٢) فى كتابه «نهاية الأرب» (القاهرة ١٣٤١ - ٦٢/ ١٩٢٣ - ٤٣، ٧، ١٢٩ - ٣٠)، وعلى الرغم من أنه أقل اهتماماً من غيره بنظام البلاغة المفصل المتوارث عن السكاكى فإنه كان معاصراً للبلاغيين التقليديين، ويتفق مصطلحه تقريباً مع المصطلح الذى استخدموه، والواقع أنهم يستمدون من مصدر عام كما سنرى. يبدأ النويرى (المرجع السابق، نفس المكان) باللف والنشر الذى يعرفه بأنه ذكر مفردين أو أكثر متبوعين بتفسير لكل منهما إما مع الاحتفاظ بنفس الترتيب، أو عدم الاحتفاظ به (ثقة بأن السامع يرد كل شيء إلى موضعه سواء تقدم أو تأخر). ولتوضيح هذا يقدم المؤلف البيت التقليدى لابن حيوس (انظر سابقاً ص ٤٧١) (= ص ٢٠٤ من الترجمة) بالاضافة إلى البيت التالى:

ألست أنت الذى من ورد نعمته ... ووِرد راحته أجنى وأغترف

(انظر المرجع السابق، ٧، ١٢٩، وهو غير منسوب)

وقد استخدم ابن حجة هذا المثال نفسه (خزانة الأدب، ٨١ تحت عنوان الطى والنشر، وقد وضع (أى هذا المثال) فى كلا الكتابين (نهاية الأرب، وخزانة الأدب) بجانب مثال أبسط منه من الناحية التركيبية وهو مثال ابن حيوس، ويتقدم

النويرى بعد ذلك إلى الصورة المسماة بالتفسير (انظر المرجع السابق، ٧، ١٢٩ - ١٣٠) ويلاحظ أنه قريب من اللف والنشر (وهو أن يذكر لفظاً ويتوهم أنه يحتاج إلي بيانه فيعيده مع التفسير)، وبالإضافة إلى بضع أمثلة أخذها من قدامة تتضمن فساد التفسير (انظر سابقاً ص ٢١٤) فانه يقدم ما يلي:

غـيث وليث فـغـيث حين تسـاله　　　عـرفا وليث لـدى الهيجـاء ضرغـام

(انظر المرجع السابق ٧٢، ١٢٩، وهو منسوب إلى أبى مسهر، عاش حوالى ٩١/ ٧١٠).

سل عنه وانطق به وانظر إليه تجـد　　　ملء المسـامع والأفـواه والمـقل

(انظر المرجع السابق، ٧، ١٣٠ وينسب إلى ابن شرف، ت ٤٦٠/١٠٦٨).

وكلا هـذين المثالين يمكن، بطبيعة الحال، أن يوضح اللف والنشر، بالإضافة إلى مثال تلك الصورة الذى قدمه النويرى سابقاً. ويجب أن نستنتج أن التفريق المقنع بين الصورتين، من الناحية التطبيقية على الأقل، لم يكن قد اتفق عليه بعد حتى لدى الكتاب الذين اثروا الحديث عنهما. وفيما يتعلق ببيتى الفرزدق اللذين استشهد بهما كثير من مؤلفينا فإن النويرى يستخدمهما لتوضيح التفسير، ويعلق على ذلك بأن شرط اللف والنشر لم يراع فيهما. ويمكن للإنسان أن يفترض، فقط، بأن النويرى قد تبنى معارضة ابن رشيق المبكرة لنفس البيتين (انظر سابقاً ص ٢١١). بيد أن هذا سيجعل ملاحظته لا معنى لها بالنسبة للف والنشر، لأن المتوقع من القارىء أو السامع فيه أن يدرك الإحالات الصحيحة بين جزئى الصورة، بغض النظر عن الترتيب الذى ظهرت فيه. وعلى كل حال فإن هذا الشرط(*٢٦) أصبح المفتاح الأساسى فى

(* ٢٦) أى شرط عدم التعيين. (المترجم)

البحث التقليدى للصورة. وقبل أن ننتقل إلى هذا الموضوع فقد يكون من الملاحظ أن صورتى التفسير (أو تبيين التفسير)، واللف والنشر ظهرتا معاً فى القرن الثامن (الهجرى) الرابع عشر (الميلادى) فى بحث بلاغى فارسى، وقد وضع المؤلف بين أمثلته عن الصورة الأخيرة مثالا بالعربية:

عيناك وحاجباك نبل وقسى　　　الطرة والجبين صبح ومسا

(دقائق الشعر، طهران، ١٣٤١/١٩٢٣، ٧٠)[٢٠].

والواقع أن الصورة كانت قد اكتسبت فى ذلك الوقت شهرة بين المصطلحات البلاغية العربية، لكن ذاك، كما سنرى، لم يكن لأسباب ناشئة عن التراث غير الدينى.

أول مثال عند النويرى للف والنشر هو الآية القرآنية ٧٣ من السورة ٢٨:

﴿وَمِن رَّحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ﴾ (القصص - ٧٣).

وهذا المثال واحد من مثالين أساسيين استخدمهما العلماء التقليديون لتوضيح اللف والنشر، وعلاوة على ذلك فانه عند العسكرى فى كتابه (الصناعتين، ٢٧١) «تحت التفسير»، وعند ابن حجة فى (خزانة الأدب، ٨١) تحت «الطى والنشر»، على سبيل التأكيد، ولكن على أنه المثال القرآنى الوحيد فى معالجته المفصلة لهذه الصورة، ولأنه من غير المحتمل، وإن لم يكن مستحيلا بالطبع، أن يكون النويرى قد أخذ هذا المثال من العسكرى فانه يجب علينا أن ننتقل إلى Vorlage البلاغيين «مفتاح العلوم» للسكاكى، وفيه

---

(٢٠) أنا مدين فى هذه الإشارة إلى زميلى Dr. Tourkhan Gandjeï الذى يجب أن أشكره على ملاحظاته القيمة عن التكيف الفارسى بالمصطلحات البلاغية العربية.

تظهر صورة «اللف والنشر» كنوع من البديع، ولا يذكر «التفسير»، والمثال الوحيد الذى استشهد به (أى السكاكى) للف والنشر هو الآية ٧٣ من السورة ٢٨ (انظر المرجع السابق، ٢٠٠). وقد أتى تعريف السكاكى كما يلى: «وهى أن تلف بين شيئين فى الذكر ثم تتبعهما كلاما مشتملا على متعلق بواحد وبآخر من غير تعيين ثقة بأن السامع يرد كلا منهما إلى ما هو له». وعلى الرغم من أن النويرى استخدم عناصر من هذا التعريف، كما رأينا، فإنه أغفل عنصراً مهما وهو (من غير تعيين) ولعل ذلك يفسر إخفاقه فى التمييز بين اللف والنشر، والتفسير، تمييزاً مقنعاً، ولا يمكن أن يتهم القزوينى وأتباعه بالوقوع فى مثل تلك الأخطاء الأولية. وقد كانت نتائج بحثهم واستغلالهم لكل ما تضمنه تعريف السكاكى للف والنشر أمرين اثنين: تفصيل الرموز التنظيمية للصورة، والتركيز على أمثلتها القرآنية.

لقد رأينا سابقاً أن ابن رشيق قدم آية قرآنية أثناء حديثه عن التفسير ليبين الأصل لتركيب خاص. أما بالنسبة للعلماء التقليديين فقد كان القرآن دعامة تفسيرهم كله «للف والنشر»، والتقسيم الذى فصله القزوينى وسار عليه أتباعه (تلخيص المفتاح، فى شروح التلخيص، ٤، ٣٢٩ - ٣٥): أن الصورة لا يخلو أن تكون واحدة من نوعين: مفصل، ومجمل، والنوع الأول ينقسم إلى مرتب، ومعكوس ومختلط أو مشوش[٢١]. تلك هى الأنواع الأساسية، وقد أصبحت الفروق الدقيقة ضرورية فيما بعد، حينما بدأ البلاغيون يدركون المهمة التفسيرية العظيمة التى تواجههم. والمثال المستخدم استخداماً ثابتاً لنوع المفصل المرتب هو الآية القرآنية ٧٣ من السورة ٢٨. ولعل من المفيد أن تتذكر أنه على الرغم من أن العسكرى (ت ٣٩٥/١٠٠٥)

---

(٢١) بسبب الخلط قديماً بين المعكوس والمشوش فإن عدد أنواع المفصل كان أحياناً اثنين أكثر منه ثلاثة.

استخدم هذا المثال لتوضيح التفسير فانه فى كتاب السكاكى (ت ٦٢٦/ ١٢٢٩) يرتبط فى المقام الأول باللف والنشر، والثابت أن ذلك الاسم للصورة ظهر أولا، وأننا لا نستطيع أن نجزم بأن الخفاجى (ت ٤٦٦/ ١٠٧٤) استطاع أن يستخدم، أو قد استخدم فعلا، ذلك الاسم لنوع من «التناسب» عنده، وعلى هذا فإن القزوينى (ت ٧٣٨/ ١٣٣٨) أخذ اسم الصورة والآية القرآنية رقم ٧٣ من السورة ٢٨ من السكاكى، على الرغم من أنه فى مواضع أخرى متصلة بالبديع (مثل المذهب الكلامى) لم يتردد فى الانصراف عن مفتاحه his forlage[*٢٧]. وقد استقر اسم «اللف والنشر» بسرعة، وإن كانت الآية القرآنية رقم ٧٣ من السورة ٢٨، التى قبلها العلماء التقليديون بصفة نهائية، قد أثارت مشكلة خطيرة. وقد أشار بهاء الدين السبكى (ت ٧٧٤/ ١٣٧٢) فى شرحه على القزوينى «عروس الأفراح» (فى شروح التلخيص، ٤، ٣٢٩ وما بعدها) إلى أن الشرطين الموضوعين للصورة قد تجعلان تحقيقها عسيرا[*٢٨]، الشرط الأول منهما «عدم التعيين، والثانى «تأخير النشر عن اللف». وعلى حين أن معنى الشرط الأخير واضح بنفسه تقريباً فان الشرط الأول يتطلب بعض الشرح، «فالتعيين» يعنى تضمن عنصر محتو على ربط صريح بين جزئى اللف والنشر، وهذا الربط إما أن يكون نحوياً مثل العائد «فيه» فى الآية القرآنية (السابقة)، أو معنوياً مثل كلمة

(* ٢٧) سبق أن أشار الباحث إلى ذلك فى هامش رقم ٢، وكما ذكرنا، فإنه يطلق Vorlage كلمة على كتاب «مفتاح العلوم» للسكاكى. (المترجم)

(* ٢٨) يقول السبكى فى تعريفه للف والنشر: «اللف والنشر عبارة عن ذكر متعدد سواء كان اثنين أو أكثر إما مفصلا أو مجملا بأن يشمل ذلك التعدد لفظ عام بالاستغراق أو الصلاحية، وهذا هو اللف، ثم يذكر ما لكل أى ما يختص به كل واحد من ذلك المتعدد من غير تعيين واحد منها لآخر، وثوقاً بأن السامع يرده إليه بقرينة حالية، واشتراط عدم التعيين يشكل عليه ما سيأتى، واشتراط تأخر النشر عن اللف يشكل عليه ما سيأتى أيضاً». (المترجم)

«الأخريات» فى المثال التالى الذى ذكره القزوينى فى كتابه «الإيضاح» (شروح التلخيص، ٤ ، ٣٣٠):

آراؤكم ووجوهكم وسيوفكم فى الحادثات إذا دجون نجوم

فيها معالم للهدى ومصابح تجلو الدجى والأخريات رجوم

(منسوبان إلى ابن الرومى ت ٢٩٣/ ٨٨٩)(٢٢).

ويفسر السبكى اعتراضه على «الأخريات» بأنها رابطة صريحة بين «سيوف» و«نجوم»، وبهذا لا تدع شيئاً فى ذهن القارىء، وهو يذكر أيضاً أن العلاقة المعنوية بين مفردات اللف الثلاثة وثيقة جداً، ويقدم حالة يمكن أن يرتبط فيها أى مفرد من مفردات النشر بأى مفرد من مفردات اللف، وينتهى السبكى بملاحظة أنه إذا كان بيتا ابن الرومى يمكن أن يكونا من قبيل اللف والنشر فانهما حينئذ يجب ألا يكونا من النوع المفصل وإنما من النوع المجمل(*٢٩). وقبل أن ننتقل إلى المشكلات التى أثارها النوع المجمل يجب

---

(٢٢) أيضا فى النويرى، انظر المرجع السابق، ٧، ١٣٠ لكن تحت التفسير (!) وبملاحظة أنه من أحسن الأمثلة لتلك الصورة؛ وفى ابن حجة، انظر المرجع السابق، ٨٢ تحت الطى والنشر ودون تعليق.

(* ٢٩) لقد عبر الباحث عن اعتراضات السبكى على خروج بيتى ابن الرومى من ظاهرة اللف والنشر تعبيرا فى غاية التركيز وقد يكون ذلك مدعاة لعدم فهمهما فهما واضحا لدى القارىء، لذا ننقل فيما يأتى نص كلام السبكى لتستبين جوانب الفكرة. يقول : «وفيه [أى فى استدلال القزوينى بالبيتين على اللف والنشر المفصل المرتب] نظر من وجوه: منها أنه اشترط فيما سبق ألا يكون فى النشر تعيين فرد منه لفرد من أفراد اللف، وهذا فيه تعيين الأخير للأخير بقوله والأخريات رجوم فيكون من «التقسيم» الذى سيأتى لا من اللف والنشر؛ فان الظاهر أن قوله والأخريات جمع أخرى تأنيث آخر بالكسر، لا تأنيث آخر بالفتح، ومنها أنا لا نسلم أن هذا من اللف والنشر لأن المظروف إذا كان فى أحد أشياء فيها مناسبة ما يصدق أن يقال هو فيها كما جعل الحج واقعا فى أشهر معلومات وإنما يقع فى =

أن نتذكر أن السبكي يقبل، فعلا، الآية القرآنية رقم ٧٣ من السورة ٢٨ كمثال صحيح للنوع المفصل، وهو من صنيعه هذا يشير إلى تركيب قرآني مماثل أعنى الآية القرآنية رقم ٢٣ من السورة ٣٠ (وهى سورة الروم).

وهذا الآية ذات أهمية مضاعفة فهى من حيث المعنى مطابقة للآية رقم ٧٣ من السورة ٢٨، ومن حيث النحو مختلفة عنها، إذ أن التركيب فيها لا يعتمد على «عائد». وفيما يبدو لى فإن مغزى هذه المناقشة يكمن فى أن يكون محاولة من جانب العلماء التقليديين لاجتذاب اللف التفسيرى [أى المتولد عن تفسير القرآن] قريبا ما أمكن، إلى أمثلة التراث غير الدينى التى تعتمد، كما رأينا، على الإرداف المطول، ويؤيد هذا الظن قبول السبكى لبيت ابن حيوس (انظر سابقا ص ٢٠٤، ٢٠٥). وقد أشار السبكي فى تقديمه للآية (السابقة) إلى حديث الزمخشرى (ت ٥٣٨/ ١١٤٣) عنها؛ فهو فى كتابه («الكشاف» «كلكتا»، ١٢٧٦/١٨٥٩، ١٠٩١) يضع الملاحظة التالية، هذه الآية تختص بنوع من اللف وترتيبه (الطبيعى) ينبغى أن يكون: «ومن آياته منامكم وابتغاؤكم من فضله بالليل والنهار (على التوالى)، ويمضى فى شرح تعبيرى الزمن من حيث إن كلا منهما، معنويا، مع الأحداث التى

= بعضها وإذا ثبت هذا فعلا فلا يتعين أن لكل واحد من المعالم والمصابيح والرجوم ظرفا من الآراء والوجوه والسيوف لأنه إذا كانت المعالم مثلا فى الآراء صدق أن المعالم فى الآراء والوجوه والسيوف لأن بين الثلاثة تناسبا يسوغ جعل الواقع فى أحدها واقعا فى الجميع، وهو أنها موصلة إلى المقصود، ألا ترى إلى الشاعر كيف جعلها كلها نجوما فى البيت الأول؟ ومنها أنا وإن قلنا إنه لا يصح ذلك فما المانع من أن يراد تحقيق المعنى ويدعى أن فى الآراء وحدها معالم للهدى ومصابيح للدجى ورجوما للعدا وكذلك فى الوجوه والسيوف فلا يكون من اللف والنشر فى شيء، ومنها سلمنا أن هذا لف ونشر فليس هذا من القسم الأول الذى ذكر فيه اللف مفصلا كما زعم المصنف بل من القسم الثانى الذى وقع اللف فيها مجملا لأن ضمير «فيها» هو «اللف».

شروح التلخيص جـ٤ ص ٣٣٠، ط أولى المطبعة الأميرية ١٣١٨ هـ. (المترجم)

تشغله كالشيء الواحد، وأنه لا يمكن أن يكون ثمة اضطراب حول المعنى فى هذه الآية[* ٣٠]. ومن الغريب أن السبكى (انظر المرجع السابق، ٤، ٣٣٤) لم يقبل هذه الحجة بالنسبة للآية ٢٣ من السورة ٣٠ (على أساس أن المصدر «ابتغاؤكم» لا يتقدم على معموله «النهار» لكنه يستخدمها فى قبوله للآية ٧٣ من السورة ٢٨ (لأن «لتبتغوا» فعل محدد). بيد أن الأهمية الحقيقية لظهور الزمخشرى فى هذه المناقشة هى استخدامه لمصطلح «اللف» فى تفسير الآية ٢٣ من السورة ٣٠، وهذا المصطلح يظهر فى تفسيره مرة أخرى فى تفسيره للآية ٧٢ (السابقة) (الكشاف، ٤، ١٠٦) حيث لا يوجد ثمة ذكر للعائد الغامض «فيه»؛ وبهذا فإن الزمخشرى الذى كتب قبل السكاكى بقرن يعتبر أول من استخدم مصطلح «اللف والنشر»، ولما كان مثال الصورة الوحيد لدى الأخير (أى السكاكى) هو الآية القرآنية ٧٣ من السورة ٢٨ فانه من المعقول أن نستنتج أن هذه الصورة ترجع في منشئها إلى التأمل فى تفسير القرآن.

ومما يدعم هذا الافتراض فحص البحوث التقليدية للنوع الثانى من «اللف والنشر» المسمى «المجمل»، والمثال الثابت عندهم لهذا النوع هو الآية ١١١ من السورة ٢ (هى سورة البقرة).

﴿وَقَالُوا لَن يَدْخُلَ الْجَنَّةَ إِلاَّ مَن كَانَ هُودًا أَوْ نَصَارَىٰ﴾ (البقرة - ١١١).

وتفسير القزوينى، كما هو المعتاد، مباشر، ولو أنه غير حاسم[* ٣١]

(* ٣٠) يعلق الزمخشرى على الآية بقوله «هذا من باب اللف وترتيبه ومن آياته منامكم وابتغاؤكم من فضله بالليل والنهار إلا أنه فصل بين القرينين الأولين بالقرينين الآخرين لأنهما زمانان والزمان والواقع فيه كشيء واحد مع إعانة اللف على الاتحاد، ويجوز أن يراد منامكم فى الزمانين وابتغاؤكم فيها، والظاهر هو الأول لتكرره فى القرآن وأسد المعانى ما دل عليه القرآن يسمعونه بالآذان الواعية» (المترجم)

(* ٣١) يقصد الباحث أن القزوينى فسر قوله تعالى «وقالوا» بقوله وقالت اليهود وقالت النصارى دون أن يوضح سر هذا التفسير، ونص عبارة القزوينى «والثانى نحو قوله تعالى وقالوا =

(تلخيص المفتاح، ٤، ٣٣٣): «قالوا» تُفهم بوضوح على أنها «قالت اليهود وقالت النصارى». ونظرا لأن السكاكى لم يذكر «المجمل» ولا الآية ١١١ من (سورة البقرة) فإننا قد نعود مرة أخرى إلى الزمخشرى (انظر المرجع السابق، ٩٧) حيث نراه يفسر «قالوا» «بقالت، وقالت» ويضيف إلى ذلك تعليقه (فلف بين القولين ثقة بأن السامع يرد إلى كل فريق قوله). وهنا نلتقى بما كان مصدرا للف والنشر على وجه التأكيد. إن هذا التفسير لابهام التعبير القرآنى الذى استخرج، حرفيا على وجه التقريب، بالرجوع إلى الآية ٧٣ من السورة ٢٨، لم يقم به السكاكى وحده، وإنما قام به أتباعه التقليديون فى تفصيلهم التنظيمى للصورة.

وقبل أن نأخذ بعين الاعتبار العملية التى ازدوجت بها هذه الصورة التفسيرية الخالصة[*٣٢]، مع التراث البلاغى غير الدينى (ممثلا فى «التفسير»[*٣٣]، سيكون من المفيد أن نصف، بايجاز، آراء البلاغيين التقليديين المختلفة حول الآية القرآنية رقم ١١١ من (سورة البقرة). إن مناقشاتهم (فى هذا الموضوع) توحى بتمحل شديد فى استخراج صورة بلاغية من ظاهرة معقدة، لكنها كثيرة الشيوع فى العربية الفصحى وهى: الضمير المبهم؛ فالسبكى (انظر المرجع السابق، ٤، ٣٣٣-٤)، الذى ادخل اضطرابا جديدا فى تطور المصطلحات الفنية بالتسوية بين «المجمل» و«المشوش» (وقارن سابقا هامش ٢١)، يقبل تفسير الزمخشرى لقالوا، ويذكر الآية القرآنية رقم

= لن يدخل الجنة إلا من كان هوداً أو نصارى أى قالت اليهود لن يدخل الجنة إلا من كان هودا وقالت النصارى لن يدخل الجنة إلا من كان نصارى، فلف لعدم الالتباس للعلم بتضليل كل فريق صاحبه».

(*٣٢) هي اللف والنشر). (المترجم)

(* ٣٣) هى الصورة البلاغية التى كانت تسمى التفسير عند البلاغيين القدامى. (المترجم)

١٣٥ (من سورة البقرة) كاعطاء للنظير(٢٣) (*٣٤) لكنه يستمر فى الإشارة إلى أن «أو» هنا قد تكون مساوية لـ «و»، وأن افتراض إهمال الضمير فى «قالوا» سيدل فقط، فى هذه الحالة، على اليهود، وبذلك تزول امكانية «اللف». ومن ناحية أخرى من الممكن أن يكون الخبر التالي كله فى «قالوا» قد جعل لكل من الفريقين، ومثل هذا التفسير تجيزه القواعد النحوية للجملة لكنه غير جائز فى المعنى العام، والقصد من الضمير حينئذ يجب أن يكون استثناء المسلمين من دخول الجنة عن طريق الإصرار المشترك لدى أهل الكتاب، وبهذه الطريقة يدل السبكى على قبوله لـ «قالت وقالت»(*٣٥). وقد فعل

---

(٢٣) الآية هى «وقالوا كونوا هودا أو نصارى...» وعلى كل حال فتفسير الزمخشرى للآية ١١١ (من سورة البقرة) مستمد على الأرجع من الآية ١١٣ من السورة نفسها وهى: «وقالت اليهود ليست النصارى على شيء وقالت النصارى ليست اليهود على شيء» على الرغم من أنه يذكر الآية ١٣٥ فى هذه النقطة (انظر المرجع السابق ص ٩٧).

(* ٣٤) يشير الباحث إلى قول السبكى شرحا لكلام القزوينى الذى ذكرناه في التعليق رقم *٣١ «قوله (والثانى) يشير إلى ما كان اللف فيه بذكر متعدد على جهة الإجمال ويسمى المشوش» «كقوله تعالي وقالوا لن يدخل الجنة إلا من كان هودا أو نصارى» فالضمير فى قالوا لأهل الكتاب من اليهود والنصارى فتقديره وقالت اليهود والنصارى لن يدخل الجنة إلا من كان هودا أو نصارى أي قالت اليهود لن يدخل إلا من كان هودا والنصارى لن يدخل إلا من كان نصارى. قال الزمخشرى فلف بين القولين لعدم الالتباس قوله (للعلم) بدل من قوله لعدم الالتباس فان العلم حاصل بتضليل كل فريق لصاحبه ونحوه قوله تعالى: «وقالوا كونوا هودا أو نصارى». شروح التلخيص جـ٤، ٣٣٣ (المترجم)

(* ٣٥) الواقع أن ما ذكره الباحث عن موقف السبكى من الاية الكريمة لا يدل دلالة واضحة علي هذا الموقف ولا يعطى صورة كاملة له مهما حاول الإنسان أن يقرأ النص الانجليزى مرات متعددة، وهو معذور فى ذلك؛ لأن كلام السبكى فى هذا الموضوع صعب عسير الفهم بالنسبة له على الأقل. وفيما يلى نصه:

«واعلم أن ما ذكروه فى هذه الآية الكريمة لا يخلو عن إشكال فإن «أو» فى قوله تعالى «أو نصارى» إما أن يقدر بعدها قول أولا، فان قدر بأن يكون تقديره أو قالوا لن يدخل الجنة إلا من كان نصارى لم يصح؛ لأن ذلك حينئذ موضع الواو لا أو، ثم إنا لو جعلنا أو بمعنى الواو وقدرنا قولا محذوفا يخرج عن اللف فانه يصير الضمير الأول لليهود فقط وهذا =

التفتازاني (مختصر التلخيص، ٤، ٣٣٣) نفس الشيء بدرجة أقل من التكلف، لكنه يتعمق في التفاصيل أكثر في كتابه «المطول» (طهران، ١٣٠١/١٨٨٣، ٣٤٨-٥٠)، ويورد كلام السكاكي (لما الغرض منه غير معين[*٣٦] لأن الأخير، كما سبق أن ذكرنا، لا يذكر «المجمل») كما يورد كلام الزمخشري (الكشاف ١٢٧٠ -٨) عن الآية ١٨٥ (من سورة البقرة).

﴿فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ وَمَن كَانَ مَرِيضًا أَوْ عَلَىٰ سَفَرٍ...... الآية﴾ (البقرة - ١٨٥).

والواضح من هذه الآية، التي تلائم التفسير التقليدي للف والنشر أكثر من الآية ١١١ (من السورة نفسها) أن الانتقال ليس صعبا بين الخبر المبنى

= ليس مرادهم قطعا ألا ترى لقول الزمخشري فلف بين القولين، وإن لم نقدر قولا بعد «أو» فكيف ينسب إلى أهل الكتاب على الإطلاق هذا القول وهو بجملته غير صادر من أحد منهم بل مخالف لقول كل من الفريقين، والذي يظهر لي من الآية الكريمة أنها ليست من اللف والنشر، وإنما المراد نسبة هذا القول بجملته إلى كل من اليهود والنصارى غير أنه إجمال وتفصيل بأن يكون جرد من قول الفريقين.قول كلي تضمنه مقالتهما فان قول اليهود لن يدخل الجنة إلا من كان هودا يتضمن أن غير اليهود لا يدخل الجنة، وكذلك قول النصارى فنسب إلى كل من الفريقين قوله لا يدخل الجنة أحد ليس يهوديا ولا نصرانيا»، وربما يكون هذا الجزء من كلام السبكي واضحا أما بقية كلامه في هذا الموضوع فانه ينطوي على تكلف يكد الذهن دون كبير طائل. علي أنه قد تبين مما ذكرناه أنه يخرج هذه الآية عن دائرة اللف والنشر؛ ومن ثم لا نستطيع أن نفهم عبارة الباحث الأخيرة وهي «وبهذه الطريقة يدل السبكي على قبوله لـ «قالت.. وقالت». (المترجم)

(* ٣٦) ما صنعه التفتازاني هو أنه عند الحديث عن النوع المجمل من اللف والنشر استشهد بالآية السابقة وقال إما أن يكون اللف في الضمير أو القول، ثم أضاف «.. وهذا معنى قوله في الايضاح فلف بين القولين فان ما لف بينهما في هذا الباب هو المتعدد المذكور أولا على ما صرح به صاحب المفتاح حيث قال هو أن تلف بين الشيئين في الذكر ثم تتبعهما كلاما مشتملا على متعلق بأحدهما ومتعلق بالآخر من غير تعيين» المطول ص ٣٣٢ استانبول، المطبعة العثمانية ١٣٠٤ هـ (المترجم)

على تعبير استثنافي (من .... ومن)، والخبر المحتوى على ضمير مبهم(*٣٧). ومن ناحية أخرى فان متأخرى البلاغيين التقليديين اعترضوا على هذا الأسلوب فى معالجة الضمائر، فابن يعقوب المغربى (ت ١١١٠/١٦٩٨) فى كتابه «مواهب الفتاح» (شروح التلخيص، ٤، ٣٣١)، ومحمد الدسوقى (ت ١٢٣٠/١٩١٥) فى حاشيته على شروح التلخيص (انظر المرجع السابق، ٤، ٣٣٠) كلاهما يرفض حتى الآية رقم ٧٣ (من سورة القصص) بناء على أن «فيه» (الموصوف بأنه ضمير مجرور) باعطائه ربطا صريحا بين «اللف» و«النشر» يقوم دليلا على التعين، ومن ثم لا تصلح الآية شاهدا له(*٣٨).

(* ٣٧) كلام الباحث فى هذا الموضوع أيضا أقرب ما يكون إلى الرموز، ولا يستطيع الإنسان أن يفهم منه ما قاله التفتازانى فعلا فى «المطول» ولهذا لابد من الرجوع إليه مباشرة ونقل ما كتبه فى هذا الصدد؛ يقول: «وههنا نوع آخر من اللف لطيف المسلك وهو أن يذكر متعدد على التفصيل ثم يذكر ما لكل ويؤتى بعده بذكر ذلك المتعدد على الإجمال ملفوظا أو مقدرا فيقع النشر بين لفين أحدهما مفصل والآخر مجمل.. وعليه قوله تعالى ﴿فمن شهد منكم الشهر فليصمه ومن كان مريضا أو على سفر فعدة من أيام أخر يريد الله بكم اليسر ولا يريد بكم العسر ولتكملوا العدة ولتكبروا الله على ما هداكم ولعلكم تشكرون﴾ (البقرة - ١٨٥) قال صاحب الكشاف: الفعل المعلل محذوف مدلول عليه بما سبق تقديره ﴿ولتكملوا العدة ولتكبروا الله على ما هداكم ولعلكم تشكرون﴾ - شرع ذلك يعنى جملة ما ذكر من أمر الشاهد بصوم الشهر وأمر المرخص له بمراعاة عدة ما أفطر فيه، ومن الترخيص فى إباحة الفطر، فقوله لتكملوا علة الأمر بمراعاة العدة، ولتكبروا علة ما علم من كيفية القضاء والخروج عن عهدة الفطر، ولعلكم تشكرون أى إرادة أن تشكروا علة الترخيص والتيسير، وهذا نوع من اللف لطيف المسلك لا يكاد يهتدى إلى تبينه إلا النقاب المحدث من علماء البيان هذا كلامه وعليه إشكال» ثم يأخذ التفتازانى فى ايراد بعض الاعتراضات على كلام الزمخشرى ويرد عليها. المطول ص ٣٢٢ - ٣٣٣. ويتبين لنا الآن أن الباحث لا يقصد بالتعبير الاستثنائى (من .. ومن) الاستثناء الاصطلاحى فى النحو العربى وإنما يعنى الاستثناء بمعناه اللغوى أي مطلق الإخراج، كما أن مراده من الخبر المحتوى على ضمير مبهم هو قوله تعالى (ولتكملوا العدة ولتكبروا..) فهو يقرر أن هذا الضمير المبهم المتصل بالفعلين لا يصعب ربطه بمن يعود عليه فى صدر الآية وهو قوله «فمن شهد منكم... ومن كان مريضا». (المترجم)

(* ٣٨) ليس صحيحا ما ذهب إليه الباحث من أن المغربى والدسوقى رفضا اعتبار الآية ٧٣ من سورة القصص وهي قوله تعالي «ومن رحمته الخ»: من اللف والنشر، وحقيقة ما ذهبا إليه =

وبينما كان تصور الزمخشرى ومصطلحه الفنى هما، بوضوح، مصدر الشواهد التقليدية، فإن فكرة «الإجمال» نفسها كأساس فى التقسيم قد تكون أوضح(*٣٩). فتفسير ابن رشيق لبيتى البحترى ونسبة التركيب هناك إلى تعبير قرآنى يجعل فكرة الأخذ مغرية، وقد كان هدفه الواضح أن يبين استعمال الإحالات المتعددة إلى مفرد سابق، وأن يقدم صورة تندرج تحت «التفسير»، لكنه سمى فيما بعد، «جمع وتفريق»، وبالمثل فإن رفض الدسوقى للآية ٧٣ (من سورة القصص) مبنى على إدراكه بأنها تختص «بالتقسيم» (انظر المرجع السابق، ٤، ٣٢٩)(*٤٠)، وهكذا فإن «الاجمال» صورة تفسيرية اخترعت لتوضيح التعبيرات القرآنية الملتبسة، وليس لها دور مميز فى الصورة المعروفة «باللف والنشر» وينبغى للإنسان حينئذ أن يتوقع أن الجانب التقليدى الذى يدور حول «الإجمال» لن يذكر مرتبطا باللف والنشر.

والأمر لم يكن كذلك مع الأسف، فابن حجة الحموى، الذى كان مهتما أساسا فى كتابه خزانة الأدب (ص ٨٤) المشار إليه بنوع من اللف والنشر يسمى «المفصل المرتب»، وبأمثلة لهذا النوع من مؤلفى البديعيات، يعرض، على الرغم من ذلك، مثالين متشابهين للإجمال. وأحدهما هو المثال التالى:

= أنهما أوردا اعتراضا وردا عليه فقالا إن هذه الآية ربما يتوهم فيها وجود التعيين لفظا لأن الضمير المجرور فى قوله «فيه» عائد إلى الليل قطعا وإذا كان الأمر كذلك لم تكن الآية من اللف والنشر، لكنهما دفعا هذا الوهم بأن المراد بعدم التعيين كون اللفظ بحسب ظاهره محتملا وإن كان معينا فى الواقع، والضمير يحتمل الليل والنهار بحسب ظاهره، وإن كان مصدوقه فى نفس الأمر هو الليل، ولو كان المراد الاحتمال فى نفس الأمر لم يتحقق لف ونشر أبدأ لتعين المراد فى نفس الأمر بكل فرد من أفراد النشر. شروح التلخيص جـ٤ ص ٣٣٠، ٣٣١ (المترجم)

(* ٣٩) أي أن فكرة الإجمالى كأساس فى تقسيم اللف والنشر أوضح فى أخذها من تفسير القرآن من أخذ فكرة الظاهرة البلاغية نفسها ومصطلحها (المترجم)

(* ٤٠) سبق أن بينا أن الدسوقى لم يرفض اعتبار هذه الآية من اللف والنشر، أما قول الباحث بأن رفض الدسوقى لها مبنى على إدراكه بأنها تختص بـ «التقسيم» فلا أدرى من أين أتى به! (المترجم)

جاء الشتاء وعند من حوائجه سبع إذا القطر عن حاجاتنا حبسا
كن وكيس وكانون وكاس طلى مع الكباب و...... وكسا

(ينسبان إلي ابن سكرة ت ٣٨٥/ ٩٩٥)

ومع أن هذا المثال متصل بإحدى الصور المأخوذة من «الجمع مع التفريق أو التقسيم (Mehren, op. cit. 108-11.) فإنه ليس من اللف والنشر، كما هو واضح، أو على الأقل ليس أقرب إليه من نوع من «التفسير» عن ابن رشيق. ومع ذلك فابن حجة يتبع نظام التقسيم الذى فصله البلاغيون التقليديون وربما كان يحس بالتكلف عند إعطاء مثال لكل نوع. ومهما يكن فقد كان مقتنعا، إلى حد ما، بالعلاقة بينها وبين «المفصل المرتب».

وقد أصبح واضحا، فى رأيي على الأقل، أن الإجمال أو الخبرين من نحو «الزيدان قائم وقاعد» على الرغم من أنهما يتناسبان مع مصطلح «اللف والنشر» الذى اخترع فإنهما فى الواقع ليسا قسما من تلك الصورة. وسواء كان بيان هذا النوع (أى اللف والنشر) قد اتضح بالآية القرآنية رقم ٧٣ (من سورة القصص) أو الآية رقم ٢٣ (من سورة الروم) اللتين تختصان باللف والنشر حقا، فانه يعتمد أخيرا على المعنى الدقيق «لعدم التعيين». وبعبارة أخرى إلى أى مدى يمكن أن يكون الارتباط بين المفردات فى اللف والنشر معينا بوضوح؟. إن «عدم التعيين» يعنى وفيما يبدو، ألا يكون هناك تعيين صريح مطلقا، ومن الممكن أن يقال إن الإبهام المطلق في «فيه» في الآية القرآنية ٧٣ من سورة القصص توضيح كاف لعدم التعيين (هكذا، التفتازانى، مختصر تلخيص المفتاح، ٤، ٣٢٩ - ٣٠)، ومن ناحية أخرى فإن المغربى فى «مواهب الفتاح»، ٤، ٣٢٩ يرفض هذه الآية استنادا إلى حجة طريفة بارعة[*٤١]. أما القرائن التى يقصد بها أن تمكن السامع أو القارىء من فهم الارتباط الصحيح بين المفردات المترابطة فى الصورة فهى اثنان: لفظية ومعنوية، ويمكن أن نمثل للأولى منهما بالمثال التالى : رأيت الشخصين

(* ٤١) أشرنا فيما سبق إلى أن المغربى لم يرفض الآية وإنما أورد اعتراضا وأجاب عنه. (المترجم)

ضاحكا وعابسة. ومن المؤسف[*٤٢]، لكن من الضروري، أن نلاحظ أن المغربي، الذي رفض كلتا الآيتين رقم ٧٣ (من سورة القصص) والآية ١١١ (من سورة البقرة). على أساس عدم اشتمالهما على أكثر من الضميرين المبهمين، يستخدم هنا تعبير «الاجمال»، ويجعل مستنده الأساسي مع ذلك أن القرينة اللفظية في هذا الخبر هي اللاحقة التي تدل على الجنس، وأنه لا يمكن أن يكون ثمة شك فيمن هو ضاحك ومن هو عابس. أما مثاله للقرينة المعنوية فهو: لقيت الصاحب والعدو فأكرمت وأهنت.

وهذا المثال من قبيل «المفصل»، والقرينة فيه معنوية، ومرة أخرى لا يوجد سبب للإبهام، وفوق ذلك فكلا المثالين من الإرداف، ويميل المرء إلي الاعتقاد بأن هذين الخبرين لو تضمنا ضميري الفاعل أو المفعول (وكان من الممكن أن يتضمناهما) فلابد أن يفسرا باعتبار أنهما يؤديان وظيفة «العائد» وبالتالي يحدثان التعيين الصريح، وهذه حجة بارعة لكنها ربما ليست صحيحة تماماً. وعلي كل حال فإن القرينة المعنوية قد عززت في هذا الكتاب خاصة (كما في معظم البحوث البلاغية التقليدية) بأمثلة من التراث غير الديني، والتي كانت تسمى في الأصل تفسيراً، لكن أعيد تسميتها لدى البلاغيين التقليديين باسم «اللف والنشر».

إن إطلاق الأسماء على مجموعة من الشواهد البلاغية المتزايدة لا يعكس اضطراباً حول التفرقة بين الصورة البلاغية والضرورة النحوية فقط، وإنما يعكس قبل كل ذلك تناقضاً ذاتياً، وعلى سبيل المثال فإن التفسير اكتسب بعض الذيوع، باعتباره صورة بلاغية حتى بين مفسري القرآن (الكريم)، وقد خصص ابن أبي الإصبع (ت ٦٥٤/١٢٥٦) في كتابه بديع القرآن (ص ٧٤ - ٧٧) فصلا للصورة (أي التفسير) ومثل لها بمثال مميز هو الآية ٦٦ (من سورة النساء):

(* ٤٢) لا داعي للأسف لأن المغربي لم يرفض الآية ٧٣ من سورة البقرة، كما ذكرنا آنفا، ولأنه أيضا لم يرفض الآية ١١١ من سورة البقرة. (المترجم)

﴿ وَلَوْ أَنَّا كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ أَنِ اقْتُلُوا أَنفُسَكُمْ أَوِ اخْرُجُوا مِن دِيَارِكُم مَّا فَعَلُوهُ إِلاَّ قَلِيلٌ مِّنْهُمْ ﴾

والعبارة الثانوية (صيغة الأمر) هنا محددة بأنها تفسير(٢٤)، ولم يبحث المؤلف نفسه اللف والنشر، إلا أنه يضع فصلا عن ظاهرة معنوية يسميها «التلفيف» (ص ١٢٣/ ٦). والذى يبدو أن يكون هو نفس «التضمين» كما استخدمه الرمانى(٢٥) (ت ٣٨٤/ ٩٩٤) مثلا، وسواء كان التلفيف يمكن أن يرتبط فى أصله التاريخى بالمصدر نفسه مثل اللف والنشر (أو لا يرتبط) فإن تلك قضية لا أستطيع الإجابة عنها. ومهما يكن فإن السيوطى (ت ٩١١/ ١٥٠٥) فى كتابه «الإتقان» (٢، ٨٠) لم يدرج «التفسير» كجزء من البديع، وإنما يضعه تحت «الإيجاز»(*٤٣)، ويستخدمه هناك لوصف إشعاعات أسماء الله الحسنى، ومن ذلك مثلا الآية القرآنية رقم ٢٥٥:

---

(٢٤) قارن Rechendorf, Arabische Syntax, & 197-3.

(٢٥) النكت فى إعجاز القرآن، القاهرة، ١٩٥٩، ٩٤-٥ ؛ وقارن

von Grunebaum, Tenth-century document, p. 118-n. 1.

ولم يستخدم التضمين عموما بهذا المعنى بلى على العكس استخدم لظاهرتين (متباعدتين تماما) هما التضمين العروضى ، والتضمين البلاغى (ولكل منهما معنى مختلف عن الآخر تمام الاختلاف).

(* ٤٣) الصحيح أن السيوطى لم يضع «التفسير «تحت الإيجاز بهذا الإطلاق الذى ذكره الباحث وإنما وضع عنوانا عاما هو «النوع السادس والخمسون فى الإيجاز والإطناب» وأدرج تحت هذا النوع فصولا متعددة بعضها خاص بالإيجاز، وبعضها الآخر يتحدث عن الإطناب، ثم عدد صور الإطناب أو أنواعه - وفقا لتعبيره - وكان «التفسير» هو النوع الثانى عشر منها وقد عرفه السيوطى بقوله: «قال أهل البيان وهو أن يكون فى الكلام لبس وخفاء فيؤتى بما يزيله ويفسره ومن أمثلته ﴿إِنَّ الإِنسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا ۞ إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا ۞ وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا﴾ فقوله إذا مسه إلخ تفسير للهلوع كما قال أبوالعالية وغيره، ﴿الْقَيُّومُ لا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلا نَوْمٌ﴾ قال البيهقى فى شرح الأسماء الحسنى قوله لا تأخذه سنة تفسير للقيوم. . . ، الصمد لم يلد ولم يولد الآية قال محمد بن كعب القرظى يلد إلخ تفسير للصمد وهو فى القرآن كثير. . . » الاتقان فى علوم القرآن جـ٢ ص ١٢١، ١٢٢. ط ٣ القاهرة ١٣٦٠ - ١٩٤١ (المترجم)

﴿ اللَّهُ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلا نَوْمٌ ﴾.

والآيتان رقم ٢، ٣ (من سورة الإخلاص):

﴿ اللَّهُ الصَّمَدُ * لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ﴾

غير أن هناك مثالا آخر يعكس التراث البلاغى الأقدم، أعنى الآيات من ١٩ إلى ٢١ (من سورة المعارج).

﴿ إِنَّ الإِنسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا * إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا * وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا ﴾.

ويبدو أن يكون تركيب هذا النوع هو الذى كان يدور فى عقل السيوطى حينما ذكر «تفسير الخفى» فى كتابه «عقود الجمان»[٢٦] (Mehren, op. cit., Ae. test, p. 124, no 55) وسواء كان يفطن إلى الفرق بين «التفسير» و«تفسير الخفى» (أولا يفطن) فإن ذلك لم يكن واضحا[*٤٤]، ولو أن مما يثير الإنتباه بعض الشيء أن نلاحظ أن المصطلح الأخير كان مستخدماً فى القرن الحادى عشر لدى رادويانى الفارسى (ترجمان البلاغة، استنبول، ١٩٤٩، ٨٥-٧). لكن السيوطى، الذى ينفر من إهمال أي شيء من التراث المتلقى، قد أدرج «اللف والنشر» فى كتابه الإتقان (٢، ١٠٦-٧).

---

(٢٦) يضع Mehren، انظر المرجع السابق، ١٣٥ «تفسير الخفى» (الموضح بالآيات القرآنية ١٩-٢١ من سورة المعارج) بين الصور المعنوية التى أضافها إلى ما قدمه القروينى من تلك الصور.

(* ٤٤) قد يكون «تفسير الخفى» نوعا من التفسير كما ذكر المرشدى فى شرحه لعقود الجمان حيث قال «وهو من الأنواع التى زادها الناظم على أصله»، وقد تكون كلمة الخفى جيء بها لضرورة النظم لأن السيوطى يقول:

وإن يكن فى اللفظ لبس ففى تفسيره فذاك تفسير الخفى

وبذلك يكون «تفسير الخفى» هو التفسير بعينه لا نوعا منه. (المترجم)

وفى تعريفه لهذه الصورة التى تختلف عن التفسير، والتى أدرجها تحت البديع، يتبع ذلك التعريف الموروث عن الزمخشرى، والذى فصله الشراح التقليديون. أما أمثلته السبعة(*٤٥) فقد اشتملت على ثلاثة من الأربعة التى كان الزمخشرى قد استخدمها لمصطلح «اللف» أي الآية ٧٣ (من سورة القصص)، والآية ٢٣ (من سورة الروم) والآية ١١١ (من سورة البقرة)، لا الآية ١٨٥ (من سورة البقرة)، والأربعة الأخرى لم يستخدمها الزمخشرى للف لكنها يمكن أن تكون ملائمة للتفسير التقليدى.

والخلاصة أننا نستطيع أن نصف نتائج بحثنا على النحو التالى: أن اسم «اللف والنشر» كان نتاجاً لتوسع العلماء التقليديين فى مصطلح تفسيرى (أي نابع من تفسير القرآن) فى الأصل، وأن مضمون الصورة قد اشتمل على مادة مستخرجة من تراث البلاغة غير الدينية، وأن رفض واضعى النظريات المتأخرين للشواهد القرآنية قد أنتج صورة احتفظت باسمها التفسيرى لكنها تألفت من وجه واحد من أوجه الصورة غير الدينية وصفها (الشراح التقليديون) «بالمفصل المرتب». وعلى هذا التفسير فان معادلة «اللف والنشر» فى مقابل: versus rapportati معادلة صحيحة، وكانت هذه الصورة أيضاً - مثل الصورة الشرقية - تهذيباً متأخراً لنوع تركيبى بسيط : ففى البلاغة الكلاسيكية كان هذا النوع التركيبى المسمى hyperbaton يندرج تحت كل من temesis وsubnexio. وفى كلا التراثين برز البديع، وornatus منتصرين(٢٧).

(* ٤٥) الأمثلة التى ذكرها السيوطى فعلا للف والنشر تسعة وليست سبعة كما يقول الباحث، اللهم إلا إذا كان لم يضع في اعتباره مثالين عقب السيوطى على أحدهما وهو قوله تعالى ﴿ووجدك عائلاً فأغنى﴾ (الضحى: ٨) إلى قوله، ﴿وأما بنعمة ربك فحدث﴾ (الضحى: ١١) بقوله: رأيت هذا المثال فى شرح الوسيط. وقدم الآخر وهو قوله تعالى ﴿حتى يقول الرسول والذين آمنوا معه متى نصر الله ألا إن نصر الله قريب﴾ (البقرة - ٢١٤) بقوله: وجعل منه جماعة قوله تعالى إلخ.

(٢٧) H. Lausbery, Handbuch der litrischen Rhetorik, Munchen, 1960, 357-9, 428-9.

